



جامعة طهران
فردیس قم

۱۰

مجلة اللغة العربية و آدابها

ردمك: ۹۷۶۷-۱۷۳۵

السنة السادسة، العدد العاشر، ربيع وصيف ۱۴۳۱هـ / ۲۰۱۰م

- ٥ البحث الدلالي عند ابن جني
مهن حاجي زاده
- ٢٩ الالتزام في المدارس الأدبية
جعفر دلشاد، علي أكبر مرادبان
- ٤١ سيد قطب وتراثه الأدبي والنقدي
حسن سرباز
- ٥٧ الأدب وعناصره الجمالية
علي سليمي، محمد نبي احمدي
- ٧٧ التكرار وتداخل دلالاته الفنية في القصيدة الحرة عند «السياب»
حامد صدقي، صفر بيانلو
- ١٠٥ تجليات التناص الديني في شعر البارودي
صادق لصحي دهكردي، مجتبي گروسى
- ١٢٧ أثر الترجمة على دلالة الكلمات وتحديات الترجمة إلى الفارسية
الدكتور علي رضا محمدرضائي
- ١٤٣ مقارنة أدبية بين «العقاد» وديوانه و«ميناخايل نعيمة» وغرباله
الدكتور فاسم مختاري، مريم بخشنده

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مجلة اللغة العربية وآدابها

السنة السادسة، العدد العاشر، ربيع وصيف

١٤٣١ هـ / ٢٠١٠ م

الناشر:

فردوس قم التابعة لجامعة طهران

مدير التحرير:

الدكتور محمدعلي عبداللهي

رئيس التحرير:

الدكتور فرروز حريجي

مدير النشر:

محمدحادي كاوياني

إعادة القراءة والتعليق:

الدكتور علي رضا محمدزحاني

الحرير:

مرم حادسي

مكتب الاشتراك:

علي قنبر نژاد

العضيد والإخراج الفني:

سيدمالك زين العابدين

للطبعة: مؤسسة چاپخانه و نشر الحادي

رقم: ٩٧٩٧-٩٧٣٥

اللون: ١٥,٠٠٠ ريال

(أستاذ بجامعة طهران)

الدكتور محمدعلي آذرشب:

(أستاذ بجامعة طهران)

الدكتور سيدامير محمود النوار:

(أستاذ بجامعة اعداد للمدرسين)

الدكتور صادق آئينه ولد:

(أستاذ مشارك بجامعة اعداد للمدرسين)

الدكتور خليل پروغني:

(أستاذ بجامعة شيراز)

الدكتور سيدمحمدمهدي جعفري:

(أستاذ بجامعة طهران)

الدكتور فرروز حريجي:

(أستاذ مشارك بجامعة طهران)

الدكتور غلام عباس رضائي:

(أستاذ مشارك بجامعة طهران)

الدكتور محمود شكيب:

(أستاذ بجامعة تربيت معلّم)

الدكتور حامد صديقي:

(أستاذ بجامعة فردوسي مشهد)

الدكتور محمد فاضلي:

(أستاذ مشارك بجامعة أراك)

الدكتور قاسم مختاري:

(أستاذ مشارك بجامعة شيراز)

الدكتور سيد فضل اله ميرقادر:

(أستاذ بجامعة العلامة الطباطبائي)

الدكتور نادر نظام قراني:

وفقا للقرار الصادر برقم ٣/١١/٢١٩٦ عن لجنة تقييم المنشورات العلمية في الدولة (إيران) خلال

الاجتماع المؤرخ ١٣٨٨/١٢/٢٤ الموافق ٢٨ ربيع الأول ١٤٣١/١٥/١٠ مارس ٢٠١٠ تم اعتبار مجلة

اللغة العربية وآدابها مجلة تتوفر فيها الشروط اللازمة للحصول على درجة علمية محكمة.

العنوان: قم - بلوار دانشگاه (جاده قلم تهران) صندوق پستی ٣٥٧

رقم البريد: ٣٧١٨١١٧٤٦

الطوفون والفكس: ٦١٦٦٢٩٥ - ٦١٦٦٣٣٣ - ٠٢٥١

الموقع الإلكتروني: www.journals.ut.ac.ir

البريد الإلكتروني للنشر: sch.journals@ut.ac.ir

شروط تدوين المقالات وقبولها

مجلة اللغة العربية وآدابها فصلية علمية محكمة تصدر عن رئيس قم التابع لجامعة طهران. تنشر البحوث من الجامعات والمؤسسات العلمية والدراسة الإيرانية والعربية والأجنبية في مواضيع اللغة العربية وآدابها، بعد مراعاة الأمور تحت Word التالية:

١. يقدم البحث مطبوعاً من ثلاث نسخ، على وجه واحد من ورق (A4) ثاركتاً سطراً بين سطرين ولخط (١٤) وعنوان المقال بخط (١٦).

٢. لا تتجاوز الصفحات المطبوعة ٢٠ صفحة ولا تقل ٨ صفحات.

٣. يرفق الباحث ملخصاً للبحث باللغتين العربية والانجليزية في حدود ١٠٠-١٥٠ كلمة مطبوعاً يذكر فيه موضوع المقال ويته.

٤. يرفق الباحث كلمات رئيسة يدور المقال حولها.

٥. يجب أن تكون الإحالات إلى المصادر والمراجع في النص، مختصرة والمية، يكتبي يذكر: اسم المؤلف، سنة النشر، رقم الصفحة، بعد الاقتبس مباشرة.

٦. توضع الهوامش في نهاية كل صفحة أو في نهاية البحث بتتبع متسلسل.

٧. تذكر معلومات المصادر ومراجع الأجنبية باللغة العربية في النص وباللغة الأجنبية في هامش الصفحة.

٨. يوضع فهرس للمصادر والمراجع في نهاية البحث ويكتب تحتها ترتيباً ألفبائياً، حسب الاسماء المشهورة للمؤلفين. فإذا كانت كماً يقع في إثباتها ما يلي: اسم المؤلف، عنوان الكتاب، (بالنقط الأسود)، اسم المعلق والشارح أو المترجم، رقم الطبعة، اسم الناشر، مكان النشر، السنة.

وإذا كانت مقالات لم يقع في إثباتها ما يلي: اسم المؤلف، عنوان المقال، اسم المجلد، العدد، السنة.

لا تقبل المجلد البحوث التي سبق نشرها في أية مجلة علمية أو غيرها.

أصول البحوث المقدمة للنشر لا ترة ولا تسترجع سواء نشرت أم لم تنشر.

رجاء أن يكتب الباحثون اسمائهم وشهاداتهم، ورقم التيفون، والبريد الالكتروني وعنوان البريد والرمز البريدي.

ترسل البحوث وجميع المراسلات الخاصة بمجلة اللغة العربية بالعنوان:

قم - جاده قدیم قرآن - پردیس قم دانشگاه قرآن محمدعادی کاویانی مدیر النشر مجلة اللغة العربية وآدابها أو بالمراجعة إلى

المجلة الالكترونية لنشورات الجامعة بالعنوان التالي: www.journals.ut.ac.ir

يمكن الاتصال أيضاً على البريد الالكتروني: sch.journals@ut.ac.ir

الفهرس

- ٥ البحث الدلالي عند ابن جني
مهين حاجي زاده
- ٢٩ الإلتزام في المدارس الأدبية
جعفر دلشاد، علي أكبر مرادبان
- ٤١ سيد قطب وتراثه الأدبي والنقدي
حسن سريلاز
- ٥٧ الأدب وعناصره الجمالية
علي سليمي، محمد نبي آخدي
- ٧٧ التكرار وتداخل دلالاته الفنية في القصيدة الحرة عند «السياب»
حامد صديقي، صفر ياللو
- ١٠٥ تجليات النحاس الديني في شعر البارودي
صادق فصي دمكردي، محمدي كروسي
- ١٢٧ أثر الترجمة على دلالة الكلمات وتحديدات الترجمة إلى الفارسية
الدكتور علي رضا محمدخاني
- ١٤٣ مقارنة أدبية بين «العقاد» وديوانه و«ميخائيل نعيمة» وغرباله
الدكتور قاسم مختاري، مريم بخشوده
- 1 خلاصة المقالات بالانجليزية



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

البحث الدلالي عند ابن جني

مهن حاجي زاده*

أستاذة مساعدة بجامعة آذربيجان لإعداد المعلمين
(تاريخ الاستلام: ٨٨/١/٢٢؛ تاريخ القبول: ٨٨/٤/١٢)

الملخص

تعد العناية بالدلالة، في مختلف الحضارات والمدن، من أقدم اهتمامات الإنسان الفكرية عبر الزمن بحيث شغلت، على مرّ العصور، بالمفكرين الصينيين والمنود وفلاسفة اليونان والرومان وغيرهم. وكان للعرب والمسلمين من لغويين وبلاغيين وغيرهم نصيب أوفر في معالجة كثير من المسائل المتعلقة بدلالة الكلمات. والبحث اللغوي عند العرب منذ بداياته تركّز على تحديد المعنى وما يحتويه القرآن الكريم من معاني ومقاصد. وكان النقاش والتوجيهات للمسائل التي دارت بين العلماء تصب في عمارة المعنى. لكن التداول الدلالي في التراث الإسلامي والعربي كان ضمن اهتمامات لغوية أخرى، امتزج البحث فيه بضروب معارف مختلفة من غير أن يحمل عنواناً مميزاً، له استقلال في موضوعاته ومعاييرها الخاصة. ولكن مع الأسف ظن كثير من الباحثين أن علم الدلالة، علم نمت أصوله وترعرعت في ظل الدراسات اللسانية الحديثة ولم يكن للعرب والعلماء المسلمين معرفة به.

يهدف هذا البحث إلى بيان إسهام علماء الإسلامية والعربية في وضع أصول أسس لعلم الدلالة ويوضح مدى اهتمامهم بالمعنى. ولأجل بيان هذه الجهود اخترت ابن جني كممثل للعلماء. لأنه يعد من أعظم العلماء الذين قدموا نموذجاً مشرقاً لمباحث اللفظة في التراث الإسلامي والعربي المعرفي. في الواقع هذه الدراسة تبين دراسات ابن جني للمعنى، وكيفية اهتمامه به في مختلف صوره. إضافة إلى ذلك بينت الدراسة أن كثيراً من مصطلحات الدرس الدلالي الحديث، توصل لها علماء العربية أثناء دراستهم للغة، مما جعلنا نقول أن علم الدلالة علم قدم تناوله اللغويون من قبل، وحديث باعتبار أن أصوله وأسس منهج البحث فيه قد حددت في مطلع القرن العشرين حتى غداً علماً قائماً بلماته بعد أن كان ظلّاً يسير في كنف الدراسات اللغوية الأخرى.

الكلمات الرئيسية:

علم الدلالة، المعنى، ابن جني.

المقدمة

موضوع علم الدلالة هو دراسة المعنى، وقد بُدئَ البحث عنه منذ أن حصل للإنسان وعي لغوي، وقد وجد هذا مع علماء الهند واليونان، وقد اهتم اللغويون العرب وعلماء الأصول بدراسة المعنى ووضعوا قواعد وأصولاً لاستنباطه، ولم يكن ثمة فصل في هذا المجال بين البحث في طرق استنباط النص وبين البحث اللغوي، بل إن مباحث الدلالة عند اللغويين تأثرت بمباحث ومناهج الأصوليين في تفعيد فهم النص، وتواتر استعمال مصطلح الدلالة في التعبير عن المعنى المستنبط من النصوص والألفاظ، وكان ذلك بالخصوص في كتب الأصوليين (دابة، ١٩٩٦، ص ٨). وقد خصت كتب الأصوليين قسماً خاصاً بمباحث الدلالات، إذ بدأ البحث في دلالة الألفاظ مبكراً عند العرب، وذلك منذ أن بُدئَ البحث في مشكل الآيات القرآنية وإعجازها وتفسير غريبها واستخراج الأحكام الشرعية منها، فكان علماء الفقه والأصوليون من أوائل من احتضنوا الدراسات التي تدور حول الألفاظ ومعانيها (بهاهد، ١٩٨٥، ص ٩)، وكان للغويين وبلاغيين وغيرهم نصيب أوفر في معالجة كثير من المسائل المتعلقة بدلالة الكلمات، فكتبوا عن مجاز القرآن وغريب ألفاظه، والعلاقة بين اللفظ والمعنى، وتطور معاني الألفاظ والترادف والأضداد والمشتراك. وتحقق ذلك منذ جمع وتدوين مفردات اللغة العربية انطلاقاً من مشاهدة الأعراب، أو شرح مفردات القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة واستخراج معاني الألفاظ منهما، وهو جانب يؤدي إلى المحافظة على سلامة اللسان العربي من خلال فهم النص القرآني الذي كان السبب في إثارة الكثير من القضايا العلمية التي غدت علوماً مستقلة، والبحث عن المسائل الدلالية في ديوان العرب الذي تضمن ثروة لغوية دلالية جديدة يبحث مشكلاً وتناول مكوّناتها. وكان ما سبق عاملاً في تطور الدراسة اللغوية في وقت مبكر في مختلف مظاهرها الصوتية منها والصرفية والتركيبية والدلالية، أعطت نتائج أثرت علم الدلالة إثراء كبيراً، وأنتجت معاجم المعاني ومعاجم الألفاظ، جعلها تتسم بالمنهجية والدقة والسعة والتنظيم والوضوح.

معاجم المعاني أو الموضوعات هي التي ترتب الألفاظ في مجموعات تنضوي كل منها تحت فكرة واحدة، أو محور عام، ويفيد منها الكتاب والمنشئون والترجمون الذين يحضرهم المعنى ويكونون في حاجة إلى لفظ يعبرون به، فتساعدهم وتيسر مهمتهم في البحث عن مطلبهم والحصول عليه في أسرع وقت ممكن وهي معاجم أسبق في الوجود أو معاصرة للمعاجم العربية المرتبة بحسب الألفاظ، وإن كانت بدايتها في شكل كتيبات صغيرة تناول كل واحد منها موضوعاً من الموضوعات (مبارك، ١٩٨١، ص ١٥٤). ظهر عندنا نوع جديد من المعاجم هو المعاجم المولّفة على طريق الاشتقاق وكان ابن فارس

صاحب هذا الميدان بكتابه مقاييس اللغة الذي يعني بتوضيح المعاني الأصلية للكلمات. ثم كان عندنا تأليف المعاجم على أساس التمييز بين الحقيقة والجهاز، والسبق هنا للزحشري بكتابه «أساس البلاغة». ثم كان هناك وجه جديد هو الدراسات اللغوية المستقلة لبعض الظواهر اللغوية مثل التضاد والترادف والاشتراك، وتتبع تطور الدلالة عبر العصور. كما ظهر نوع خاص من الدراسات هو ما يمكن أن يسمى بالدراسات الفنية التي برع فيها ابن فارس وابن جني مثل محاولة ربط المعاني بالأصوات. كذلك الباب الشهير في كتابه «الخصائص»: تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني.

والبحث اللغوي عند العرب منذ بداياته تركز على تحديد المعنى. لذلك ان علم الدلالة علم قديم وإن بدا أنه حديث. فما من أمة من الأمم إلا وبحث في ألفاظ لغتها، محاولة تحديد المعنى الذي يحمله اللفظ عندما يكون مفرداً، وبيان ما يؤول إليه المعنى عندما يوضع في تركيب (سمران، ١٩٩٧، ص ٢٦١). هو علم قديم باعتبار أن البحث في المعنى من حيث الوضوح والغموض والصحة وعدمها والاحتمال والفساد وما تتعرض له دلالة الألفاظ من تحول في المعنى إلى معنى آخر وأسباب هذا التحول ومظاهره مشاهد وملاحظ في أقدم ما وصل إلينا من تراث الأمم. ثم هو علم مستحدث بفضل أن "علم اللسانيات الحديث" طور نظرياته، ووضع أصوله، ووضح معالمه، وبين صلته بالعلوم الأخرى وأضحت ملتقى لاهتمامات كثير من المعارف الإنسانية الحديثة، بدءاً بعلم النفس ثم علم الاجتماع والمنطق وعلوم الاتصال والإشارة.. فغداً علماً قائماً بذاته له مناهجه ونظرياته، بعد أن كان ضمن العلوم الأخرى كالفلسفة والمنطق وعلم النفس (مختار عمر، ١٩٢٨، ص ١٥).

والعرب مثلهم في هذا مثل الأمم الأخرى، جاءت مباحث الدلالة عندهم موزعة في مختلف علومها وتراثها، حيث كان المعنى هو الوجهة والأساس الذي إليه يقصدون وبه كانوا معينين. لذا لا نعدم أن نرى أسساً وأصولاً تشبه وتضارع ما توصل إليه علم الدلالة بمفهومه الحديث، تشر هنا وهناك في التراث الإسلامي-العربي. ولقد كان عبد السلام المسدي محققاً حين قرر أن للعرب نظرية لغوية «إن التفكير العربي قد أفرز نظرية شمولية في الظاهرة اللغوية» (مسدي، ١٩٨١، ص ٢٤). على الرغم من إنكار بعض الدارسين لذلك، عندما نعتوا الحضارة العربية بقولهم «لم تفرز في مجال اللغويات سوى علم تقني منطلقه وغايته نظام اللغة العربية في حد ذاتها لا غير» (م.ن)، وهذا مخالف لما نجده من أصول وغايات تشبه ما يبحث عنه المحدثون.

إذن، فالتناول الدلالي في التراث المعرفي الإسلامي-العربي كان ضمن اهتمامات لغوية أخرى، امتزج البحث فيه بضرور معارف مختلفة من غير أن يحمل عنواناً مميزاً، له استقلال في موضوعاته ومعايير الخاصة. ولكن مع الأسف هذه الإسهامات اللغوية، لم ينل البحث فيها ما يستحقه من عناية واهتمام، فما زالت مجالات كثيرة في التراث الإسلامي-العربي اللغوي بكرة تحتاج إلى نظرة لغوية علمية واعية.

إن هذه الجهود اللغوية في التراث العربي-الإسلامي، وتلك الأبحاث التي اضطلع بها اللغويون القدامى من الهنود واليونان واللاتين وعلماء العصر الوسيط وعصر النهضة الأوروبية، فتحت كلها منافذ كبيرة للدرس اللغوي الحديث وأرست قواعد هامة في البحث الألسني والدلالي، استفاد منها علماء اللغة المحدثون بحيث سعوا إلى تشكيل هذا التراكم اللغوي المعرفي في نمط علمي يستند إلى مناهج وأصول ومعايير، وهو ما تجسم في تقدم العالم الفرنسي، ميشال بريال^١ في الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى وضع مصطلح يشرف من خلاله على البحث في الدلالة، واقترح دخوله اللغة العلمية، هذا المصطلح هو "السيمانتيك"^٢.

إن العالم اللغوي (بريال) انطلق - دون ريب - في تحديد موضوع علم الدلالة ومصطلحه من جهود من سبقه من علماء اللغة الذين وفروا مفاهيم مختلفة تخص المنظومة اللغوية من جميع جوانبها. في الواقع «إن دراسة المعنى بوصفه فرعاً مستقلاً عن علم اللغة، قد ظهرت أول ما ظهرت سنة ١٨٣٩، لكن هذه الدراسة لم تعرف بهذا الاسم (السيمانتيك) إلا بعد فترة طويلة أي سنة ١٨٨٣ عندما ابتكر العالم الفرنسي (م. بريال) المصطلح الحديث» (أولن، ١٩٨٨، ص٦). إلا أن المؤرخين اللغويين لظهور علم الدلالة يجمعون على أن فضل (بريال) يكمن في تخصيصه كتاباً استقل بدراسة المعنى هو كتاب (محاولة في علم المعاني) بسط فيه القول عن ماهية علم الدلالة، وأبدع منهجاً جديداً في دراسة المعنى هو المنهج الذي ينطلق من الكلمات نفسها لمعالجة الدلالات دون ربط ذلك بالظواهر اللغوية الأخرى. استفاد هذا التطور في علم الدلالة في سياقه الغربي من تراكمات معرفية سابقة، لكن الباحثين في هذا المجال يلاحظون أن الدراسات الدلالية أغفلت جهود الدلالين العرب القدامى فلم تأت على ذكرهم في سلسلة تطور الاهتمام الدلالي القديم، (دابة، ١٩٩٦، ص٨) وقد أسهمت الدراسات اللغوية العربية الحديثة في إبراز جهود اللغويين والأصوليين في مجال الدلالة، ورغم هذه الجهود فإنهم لم ينكروا الإضافة العلمية في علم الدلالة الحديث وآفاق الاستفادة منه، بل أبرزوا التكامل الذي يضيفه إلى الدراسات العربية. تهدف هذه المقالة في مقامها الأولي إلى إبراز جهود علماء العربية والإسلامية في القضايا الدلالية، ومن ثم البرهنة على أصالة الدلالة عند الباحثين المسلمين من العرب وغير العرب وأن الدلالة علم إسلامي-عربي له سماته وميزاته ولأجل ذلك اخترت ابن جني كممثل للقديما. لأنه "بخصائصه" فقد مثل فعاليات القرن الرابع الهجري.

1. M. Breal

2. Semantic

الدلالة لغةً واصطلاحاً

الدلالة لغةً: للفعل (دلّ) الثلاثي صور صرفية متعددة بفتح حرف (الدال). دلّهُ على الطريق يَدُلُّهُ بالضم (دَلَّاهُ) بفتح الدال وكسرهما (دُلُولَةً) بالضم، والفتح أعلى (فهرزآبادي، ١٩٨٣، ج ٣، ص ٣٧٧، رازي ١٩٨٣، ص ٢٠٩). وتدلّلت المرأة على زوجها، ودلّت ثيل، وهي حسنة الدلّ والدلال وذلك أن تربه حراة عليه في تغنّج وتشكّل (زمخشري، ١٩٨٦، ج ١، ص ٢٨٠). ودلّت بهذا الطريق عرفته، ودلّت به أدلّ دلالة. وقال ابن دُرَيْد الدلالة، بالفتح، حرفة الدلال وهو الذي يجمع بين البيعين. (ابن منظور، ١٩٨٨، ج ١١، ص ٢٤٨) والدل: حالة السكينة وحسن السيرة وهذا قريب المعنى من الهدى، الدلال: الوقار. والدليل مفرد، الجمع منه أدلة وأدلاء، والدلالة جمعها دلائل: ما يقوم به الإرشاد أو البرهان أو المرشيد (فهرزآبادي، ١٩٨٣، ج ٣، ص ٣٧٧) ودلّ ذلك الرجل: تغنّج وتلوى، وأدلّ إدلالاً عليه احتراً عليه. والدالة مؤنث الدال: ما تدلّ به على صديقك (م.ن، ج ٣، ص ٣٨٨). بنظرة سريعة في المعجمات اللغوية لمعاني هذه المفردة تجدها قد قصرت على الدلالة المادية، المتصلة بمفهوم الدليل.

الدلالة اصطلاحاً: يقصد بها الكيفية التي يتم فيها استعمال المفردات ضمن سياق لغوي معين، وبيان علاقتها بالعملية الذهنية (زوين، ١٩٨٦، ص ٨٨) لأن الألفاظ لا تدل على الأمور الخارجية بل على الأمور الذهنية، يدل عليه وجوه:

الأول: إن الشكل المرئي على بُعد يختلف أسماؤه لاختلاف تخيله. أي تختلف الألفاظ باختلاف التخيل.

الثاني: إن الشكل المعين يثبت واحد وينفيه آخر ولو كان اللفظ كما في الخارج لزم اجتماع النقيضين.

الثالث: إن اللفظ دليل على المعنى.

الرابع: إن دلالة "خرج زيد" في الصدق والكذب واحدة، ولو أفادت الثبوت الخارجي لاختلفت الدلالة، وإنما أفاد الحكم بالوجود، ولذلك اتحدت دلالاته فيهما (زملكاني، ١٣٩٤ ق، ص ٨٠).

والدلالة إما أن تكون وضعية أو عقلية، فالوضعية كدلالات الألفاظ على المعاني التي هي موضوعه بإزائها كدلالة السماء والأرض والجبال على مسمياتها ولا شك في كونها وصفية وإلا لامتنع اختلاف دلالتها باختلاف الأوصاف (رازي، ١٩٨٥، ص ٣٩).

وأما العقلية فإما على ما يكون داخلاً في مفهوم اللفظ كدلالة لفظ البيت على السقف الذي هو جزء من مفهوم البيت ولا شك في كونها عقلية لامتناع وضع اللفظ بإزاء حقيقة مركبة ولا يكون متناولاً لأجزائها. وإما على ما يكون خارجاً عنه كدلالة لفظ السقف على الحائط (م.ن، ص ٣٩-٤٠) وقد أدرك الجاحظ أن الألفاظ لا تبقى محتفظة بمعانيها الأولى، بل تنتقل إلى غيرها وتكتسب صوراً جديدة لم تكن معروفة من قبل (مطلوب، ١٩٨٣، ص ٤٥). وعرف بأن اللغة تتطور دلالياً بتطور الحياة

(م، ن، ص، ٤٦).

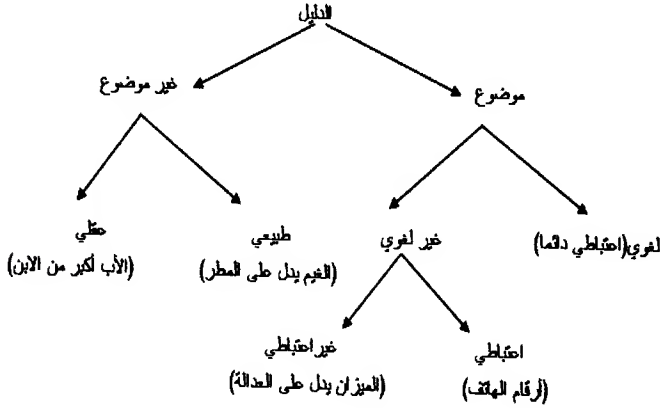
تعريف علم الدلالة

العلم هو دراسة ظاهرة معينة والوقوف على ماهيتها وجزئياتها وما يتعلق بها دراسة موضوعية، والدلالة (بالتعريف) قد يختلف تعريفها بين الباحثين ولنأخذ مثالا لتعريفها من كتاب التعريفات للحرثاني السيد الشريف حيث قال: «الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر والأول هو الدال والثاني هو المدلول. وهي إما دلالة مطابقة أو دلالة تضمن أو دلالة التزام وكل ذلك يدخل في الدلالة الوضعية لأن اللفظ الدال بالوضع يدل على تمام ما وضع له بالمطابقة وعلى جزئه بالتضمن وعلى ما يلزمه في الذهن بالالتزام، كالإنسان فانه يدل على تمام الحيوان الناطق بالمطابقة، وعلى جزئه بالتضمن وعلى قابل العلم بالالتزام» (حرثاني، ١٩٧١، صص ٥٥-٥٦).

إن الحديث عن الدلالة الوضعية هنا يدفعنا إلى الحديث عن نوعي الدلالة أو الدال وهما الدال اللغوي والدال غير اللغوي. وفي الدراسات اللسانية الحديثة تقسيم لأنواع (الدليل) الذي ينتج عن ارتباط الدال بالمدلول ارتباطا ذهنيا.



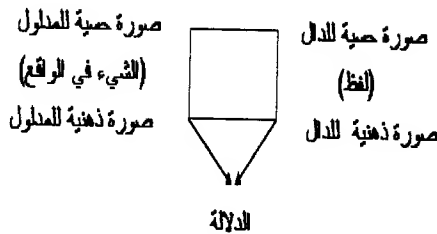
فالدال اللغوي (اللفظ/ الكلمة/ الوحدة الدالة) في رأي الباحثين بغض النظر عن بعض الاستثناءات هو دال وضعي اعتباطي أي أن علاقته بالمدلول علاقة عرفية تواضعية. أما التقسيم فيبينه الشكل البياني التالي:



هذا وقد أشار الزمخشري في كتابه (المفصل) إلى هذه الاعتبارية (الوضع) عندما عرف الكلمة بقوله: «الكلمة هي اللفظ الدال على معنى مفرد بالوضع». وبالعودة إلى (الدلالة) في اللسانيات الحديثة (البنوية) فنجد سوسور هناك دال (لفظ) وهناك مدلول (معنى) أو مفهوم والبدال والمدلول وجهان لورقة واحدة ولا يمكن الفصل بينهما وإن تحليل الدال يؤدي إلى تحليل المدلول (سوسور، [د.ت.]، ص ١٧٤).

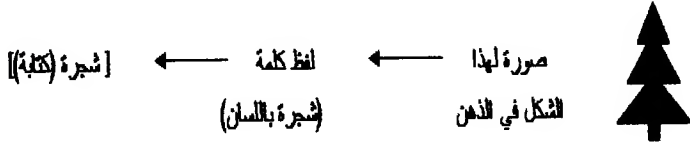
و للتأكيد على أن الدلالة تتم من الارتباط الذهني بين الدال والمدلول فقد أوضح تلاميذ سوسور هذه العلاقة من خلال ما يعرف بمربع سوسور للدلالة حسب الشكل التالي:

مربع سوسور للدلالة



لأن سوسور يبدو أنه حصر عناصر الدلالة في الدال والمدلول، وأهمل الموضوع وهو الشيء أو المرجع الذي تحيل إليه العلاقة الدلالية، وهو في ذلك يلتقي - في هذه الثنائية - مع ابن سينا الذي حصرها بين اسم (مسموع) ومعنى، في حين يرى (بيرس) أن العلاقة ثلاثية: الصورة (الدال) والمفسرة (المدلول) والموضوع، وهو ما تحيل إليه العلامة، أي الشيء.

أما الغزالي فيرى أن الأشياء لها أربعة مراتب عندما قال: «إن للشيء وجوداً في الأعيان ثم في الأذهان ثم في اللفظ ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ، واللفظ دال على المعنى الذي هو في النفس، والذي في النفس هو مثال الموجود في الأعيان» (غزالي، ١٩٦٩، صص ٤٦-٤٧).



شجرة في الحقل

مباحث علم الدلالة الحديث

إن المجال الذي يندرج في إطاره البحث الدلالي، يمكن حصره في دراسة طرفي الفعل الدلالي - الدال والمندلول - وما يتفرع عن ذلك من أبحاث تخص الدال من جهة والمندلول من جهة أخرى والعلاقة التي تجمع بينهما، وبناء على هذه الدراسة حدد موضوع علم الدلالة الذي يضم مباحث لغوية مختلفة ومتباينة لكنها مترابطة ومتكاملة، فبحث موضوع اللغة من جوانب مختلفة، كما تناول الدلاليون مسألة التطور الدلالي فدرسوا أشكاله وأسبابه، ونشأت عن مبحث علاقة الدال بالمندلول مواضيع أخرى كموضوع أنواع الدلالة وأقسامها ومبحث الحقول الدلالية وما توصل إليه اللغويون في هذا المجال من نظريات وآراء علمية، كما برز موضوع المجاز بمفهومه العام وعلاقته بالتعبير الدلالي.

هذه المباحث التي أجمعناها، تمثل مجال الدراسة الدلالية التي تهتم بالمعنى وما يتعلق به، فهي تتناول في صيغته الفردية كما تتناول في صيغته التركيبية. وأول ما بحثه الدرس الدلالي، مسألة اللغة باعتبارها نظام من الرموز اللغوية، فتناولها - في البدء - من الجانب التاريخي كما تناولها الأقدمون من العلماء، وبقيت النتائج التي أحرزها العلماء في هذا المجال مجرد افتراضات تفتقد إلى الدقة العلمية لأنها تكشف عن عالم للغة لا تتوفر حوله معطيات كثيرة إنما هو أشبه بالمبحث في مسألة ميتافيزيقية، ولذلك تعددت النظريات حول نشأة اللغة وإن كانت تعود إلى أحد الاتجاهين التاليين:

- اتجاه يقول بعرفية اللغة ومواضعة الناس حول تسمية عالم الأشياء.

- اتجاه يذهب إلى أن اللغة توقيفية طبيعية في الإنسان.

وداخل كل اتجاه، توجد آراء مختلفة ومتباينة مما حدا ببعض الهيئات العلمية إلى منع إلقاء محاضرات، أو إجراء بحوث تخص النشأة التاريخية للغة.

وتناول البحث الدلالي والأسلبي بصفة عامة جوهر العملية الدلالية باعتبارها أساس التواصل والإبلاغ، وبما أن موضوع علم الدلالة المعنى، فإنه كان لازماً على الباحثين الدلاليين أن يتناولوا طبيعة الدال، كما تناولوا طبيعة المندلول. ولقد أطلق سوسير - اختصاراً - على الدال والمندلول باعتبارهما

وجهن لعملة واحدة مصطلح الدليل اللساني، وفي مجال هذا التناول الدلالي اهتم علماء الدلالة بالعلاقة التي تربط طرفي العملية الدلالية - الدال والمدلول - وبرزت على أساس ذلك، نظريات أرادت تأسيس رؤية موحدة تُظهر من خلالها القرائن اللغوية التي تنتظم الدليل اللساني، فظهر في هذا المجال مبحث العلاقات الدلالية والتي قسمها العلماء إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي: العلاقة الوضعية، والعلاقة الطبيعية، والعلاقة العقلية.

إن دراسة طبيعة المدلول، أوحى للعلماء تقسيماً آخر للدلالة بالاعتماد على معايير معينة فإذا كان الدال في صيغته الإفرادية فالدلالة - إذن - دلالة معجمية وسماها علماء الدلالة المعنى المركزي أو التصوري أو المفهومي أو الإدراكي، أما إذا كان الدال في صيغته التركيبية فالدلالة سياقية، وقد أكد كثير من علماء الدلالة أن معنى الكلمة هو حصيلة مجموع استعمالاتها في السياقات اللغوية^١، وعلى

١- بعد اللغويون الغربيون "نظرية السياق"، الحجر الأساس في "المدرسة اللغوية الاجتماعية" التي أسسها (فورت) في بريطانيا، والتي وسع فيها نظريته اللغوية بمعالجة جميع الظروف اللغوية لتحديد المعنى. دراسة معاني الكلمات تتطلب تحليلاً للسياقات والمواقف التي ترد فيها، حتى ما كان منها غير لغوي. يقوم السياق في أحيان كثيرة بتحديد الدلالة المقصودة من الكلمة في جملتها. في الواقع إن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذي ترد فيه، وربما اتحد المدلول واختلف المعنى طبقاً للسياق الذي قيلت فيه العبارة أو طبقاً لأحوال المتكلمين والزمان والمكان الذي قيلت فيه (حماسة عبد اللطيف، ١٩٨٣، ص ٣٣-٣٦). ويستفاد من ذلك أيضاً أنه إذا تعدد معنى الكلمة، تعددت بالتالي احتمالات القصد منها. وتعدد احتمالات القصد يقود إلى تعدد المعنى. ويقوم السياق ووضع الكلمة في موقعها داخل التركيب اللغوي بتحديد دلالة الكلمة تحديداً دقيقاً مهما تعددت معانيها ويصرف ما يُدعى من التباس أو إبهام أو غموض في الدلالة بسبب هذه الظواهر (نصيف الجتاني، ١٩٨٤، ٣٦١-٣٩٨).

قد اقترح الباحثون المعاصر تقسيماً للسياق ذا أربع شعب يشمل:

١- السياق اللغوي ٢- السياق العاطفي ٣- سياق الموقف ٤- السياق الثقافي.

أما السياق اللغوي فيمكن التمثيل له بكلمة (good) الإنجليزية (ومثلها كلمة «حسن» العربية) التي تقع في سياقات

لغوية متنوعة وصفاً لـ:

١- أشخاص: رجل، امرأة، ولد...

٢- أشياء مؤقتة: وقت، يوم، حفلة...

٣- مقادير: ملح، دقيق، هواء...

فإذا وردت في سياق لغوي مع كلمة «رجل» كانت تعني الناحية الخلقية وإذا وردت وصفاً لطبيب مثلاً كانت تعني التفوق في الأداء (وليس الناحية الأخلاقية) وإذا وردت وصفاً للمقادير كان معناها الصفاء والنقاوة... هكذا.

أما السياق العاطفي فيحدد درجة القوة والضعف في الانفعال، مما يقتضي تأكيداً أو مبالغة أو اعتدالاً. فكلمة (love) الإنجليزية غير كلمة (like) رغم اشتراكها في أصل المعنى وهو الحب. وكلمة «يكبره» العربية غير كلمة «يفض» رغم اشتراكها في أصل المعنى كذلك.

أما سياق الموقف فيعني الموقف الخارجي الذي يمكن أن تقع فيه الكلمة مثل استعمال كلمة «يرحم» في مقام تشميت العاطس: «يرحمك الله» (البدة بالفعل)، وفي مقام الترحم بعد الموت: «الله يرحمك» (البدة بالاسم). فالأولى تعني طلب الرحمة في الدنيا، والثانية طلب الرحمة في الآخرة. وقد دل على هذا سياق الموقف إلى جانب السياق اللغوي المتمثل في التقديم والتأخير.

أما السياق الثقافي فيقتضي تحديد المحيط الثقافي والاجتماعي الذي يمكن أن تستخدم فيه الكلمة. كلمة «عقيلته» تعد في العربية المعاصرة علامة على الطبقة الاجتماعية المتميزة بالنسبة لكلمة «زوجته» مثلاً (عنتار عمر، ١٩٢٨، ٦٩-٧١).

هذا الأساس فتكون الدلالة موحية لمعان نفسية أو اجتماعية، أو ثقافية، وقد يفيد السياق معانياً فوق دلالية اصطلاح على تسميتها بالقيم مميزاً لها عن الدلالة وهي القيم الأسلوبية أو التعبيرية، وقد اعتمدت معايير أخرى في تقسيم الدلالة على أساس المفهوم من جهة، وعلى أساس المجزوء من جهة أخرى، وبناء على ذلك، فالدلالة تنوزع إلى ثلاثة أقسام: دلالة مطابقة ودلالة تضمن ودلالة التزام.

ودرس علم الدلالة في جملة مباحثه، مسألة التطور الدلالي وهو مبحث اتخذ المنهج التاريخي الوصفي أسلوباً في الدراسة والتحليل، يتبع الصيغة في مراحلها المختلفة دارساً تغيرها الدلالي واقعاً في هذا المجال على أسباب هذا التغير وأشكاله وانحصرت هذه العوامل في العامل الاجتماعي الثقافي، العامل اللغوي، والعامل النفسي كما بين الدرس الدلالي الحديث، مظاهر هذا التغير في المعنى منها: التخصيص والتعميم، والخطاط ورقي المعنى، وتغير مجال الاستعمال وهو ما يسمى بمبحث المجاز الذي يعد مبحثاً خاصاً من مباحث علم الدلالة، وذلك لاعتماده في التخاطب والتواصل اللغوي، فالتعبير اللغوي إما أن يكون ذا دلالة أصلية أو دلالة مجازية، وعلى هذا الأساس فدرس المجاز والحقيقة تنتظم فيه معظم مباحث علم الدلالة، فيه تبرز طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول، وانتقال المدلول لأن يكون دالاً لمدلول آخر وبناء على ذلك فمبحث المجاز هو دراسة لمعنى المعنى، ويمكن أن نلمس في هذا المبحث مختلف الأنساق الدلالية من دلالة المطابقة والتضمن والالتزام، ومن الدلالة العرفية والطبيعية والعقلية، كما يتناول درس المجاز مسألة التطور الدلالي باعتبار أن وظيفة المجاز تتمثل في توسيع المعنى أو تضيقه، أو نقله من مجال دلالي إلى مجال دلالي آخر.

ومثل نظرية الحقول الدلالية "الطريقة الأكثر حداثة في علم الدلالة فهي لا تسعى إلى تحديد البنية الداخلية لمدلول المונغات [الكلمات] فحسب، وإنما إلى الكشف عن بنية أخرى تسمح لنا بالتأكيد أن هناك قرابة دلالية بين مدلولات عدد معين من المונغات" (أبو ناضر، ١٩٨٢، ص ٣٥). فتصنيف المدلولات إلى قوائم تشكل كل قائمة حقلاً دلالياً يتيح استعمال أمثل لمفردات اللغة، وفي سبيل ذلك اتخذت معايير معينة منها استنباط العلاقات الأساسية بين الأدلة اللغوية، فقد تكون هذه العلاقة مبنية على أساس التضاد أو التقابل، أو على أساس التماثل أو الترادف أو على أساس التدرج أو التعاقب، أو غير ذلك من العلاقات التي يتشكل على أساسها الحقل الدلالي وميز علماء الدلالة بين ثلاثة أنواع من الحقول الدلالية: الحقول الدلالية المحسوسة المنفصلة، والحقول الدلالية المحسوسة المتصلة، والحقول الدلالية التحريدية.

التفكير الدلالي عند ابن جني

في القرن الرابع الهجري، نهض ابن جني عالماً لغوياً وقدم دراسات كانت ولا زالت لها فاعليتها في الثقافة اللغوية، والنشاط الفكري، سواء كان على المستوى النظري المنهجي أو على المستوى الإجرائي التطبيقي. ولذلك يعد ابن جني من أعظم العلماء الذين قدموا نموذجاً مشرقاً لمباحث اللغة في التراث

العربي المعري، فبدت اللغة العربية في "خصائصه" لغة لا تدانيها لغة لما اشتملت عليه من سمات حسن تصريف الكلام، والإبانة عن المعاني بأحسن وجوه الأداء، كما فتح أبواباً بديعة في العربية لا عهد للناس بها قبله كوضعه لأصول الاشتقاق بأقسامه، ومناسبة الألفاظ للمعاني. كان لأستاذه أبي علي الفارسي تقسيمات في الاشتقاق ولكن ليست كتقسيماته خاصة في الاشتقاق الكبير، ومنها "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني"، كما ناقش ابن جني مسألة نشأة اللغة التي كانت تشغل مكاناً مهماً في البحوث اللغوية آنذاك، وأوضح بتعليل منطقي أن اللغة أكثرها مجاز صار في حكم الحقيقة، وما يبرز قدرة ابن جني على رصد الظواهر اللغوية وتحليلها بمنطق علمي، هو ما قدمه حول التفرع الدلالي للفعل في "خصائصه". وفيما يلي سنعرض لبعض تلك المسائل عرضاً نحاول من خلاله إبراز جهود ابن جني في ميدان "الدلالة".

اللفظ والمعنى

عني المفكرون في شتى مجالات العلم بالعلاقة بين اللفظ والمعنى، كمنناقشتهم دلالة اللفظ على المعنى المدلول، وأهمية اللفظ في هذه العملية الإنسانية السريعة وأهمية المعنى في كونه الأصل الذي تكونت من أجله الألفاظ. موضوع علاقة اللفظ بالمعنى الذي غمرته أبحاث لغوية وفلسفية تعرضت للتطور والتقلب على مرور العصور، فظلّ الموضوع الأول الذي اشترك في خوضه اللغويون وغير اللغويين من فلاسفة ومؤرخين، ونقاد وأدباء. غير أن البحث تخصيصاً الأحق بالإطلاق هو علم "الدلالة". ويبدو من هذه العبارة أن موضوع علم الدلالة هو اللفظ والمعنى من جهة أن اللفظ دالّ على المعنى، ولا لفظ دون معنى. كان العلماء المسلمون يفضلون الدليل اللغوي على باقي الأدلة، بل كان حديثهم عن العلامات السيمائية غير لغوية على سبيل المقارنة والتمثيل فحسب. لكن هناك اعتقاد ثاو وراء كلام القدماء يتعلق بالأسبقية الوجودية للإشارات والحركات على الأصوات اللغوية، أو على الأقل الإشارة التي تخصص المدلول أثناء المواضعة للسانية. إذ إن الصوت اللغوي كان بديلاً طبيعياً عن الإشارة الحسية. ذلك نظن أن الفكر اللغوي القديم كان يرى في اللفظ امتداداً طبيعياً للمعنى، إذ لم تكن الأصوات إلا لتعبر عن المعاني والأغراض المختلفة. وإذا نحن نقبنا في نصوص اللغويين والمنظرين القدماء عن مظاهر هذه العلاقة الامتدادية، فإننا نخلص إلى كونها الطابع المؤسس لعملهم الدراسي. وأول مظاهر هذه العلاقة المظهر "الوسائلي"، حيث تصبح الألفاظ وسيلة لأداء المعاني وأدلة عليها. فليست الألفاظ في حقيقتها الفيزيائية إلا دوالاً على المعاني الجزئية والتركيبية. ولن نجد صعوبة في الاستدلالات النصية على هذا المفهوم.

فالثابت لدى القدماء أن اللفظ ليس إلا وعاء يملأ بالمعنى المقصود من طرف المتكلم العربي. وهذا يحيل على المظهر الثاني للعلاقة الامتدادية المتمثل في التأصيل المعنوي لعوارض التركيب العربي. فقد ساد الاعتقاد أن كل الصيغ الصرفية والحركات الإعرابية والأشكال التحويلية تحكمها دلالات ثانوية

في قدرة المتكلم العربي الفصيح. وخير من يعبر عن ذلك ابن جني حين يقول: «فلن العرب فيما أخذناه عنها وعرفناه من تصرف مذهبها عنايتها بمعانيها أقوى من عنايتها بألفاظها». أولاً تعلم أن سبب إصلاحها ألفاظها وطردها إياها على المثل والأخذية التي قننتها وقصرها عليها، إنما هو لتحسين المعنى وتشريفه والإبانة عنه وتصويره. ألا ترى أن استمرار رفع الفاعل ونصب المفعول إنما هو للفرق بين الفاعل والمفعول، وهذا الفرق أمر معنوي أصلح اللفظ له وقيد مقاده للأوفق من أجله. فقد علم بهذا أن زينة الألفاظ وحليتها لم يقصد بها إلا تحسين المعاني وحياطتها. فالمعنى إذا هو المكرم المحسوم واللفظ هو المبتذل الخادم» (ابن جني، ١٩٥٥، ج ١، ص ١٥٠). وهكذا فالسلبية التفاضلية تعطي للفظ موقعا تبعيا (ذليلا)، بحيث لا يشكل هو في حد ذاته إلا خادما لأصل الدلالة: المعنى. ومن ثمة كان كل إصلاح للفظ ينطلق من إصلاح المعنى. «لما كانت الألفاظ للمعاني أزمة وعليها أدلة وإليها موصلة وعلى المراد منها محصلة عنيت العرب بما فأولتها صدرا صالحا من تنقيفها وإصلاحها» (م. ن، ص ٣١٢). فإنه (ابن جني) من الفريق الذي جنح إلى تفضيل المعنى وعده أساساً للعلاقات الدلالية في البنية التركيبية للغة وقال في المفاضلة بين اللفظ والمعنى وبين أن الألفاظ خدم للمعاني ويقول في مكان آخرى: «فكانت العرب إنما تُحَلِّي ألفاظها وتدبجها وتشبهها عناية بالمعاني التي وراعيها وتوصلها بها إلى إدراك مطالبها» (م. ن، ج ٢، ص ٤٤٢).

تناول ابن جني في كتابه الخصائص عرض ثلاث علائق متصلة هي: العلاقة بين اللفظ والمعنى، والعلاقة بين اللفظ واللفظ، ثم العلاقة بين الحروف ببعضها. وأفرد لذلك أبواباً من ذلك "باب في تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني" حيث عرض فيه لاشتراك الأسماء في المعنى الواحد وورده لوجود تقارب دلالي بين تلك الأسماء، يقول في مستهل هذا الباب: «هذا فصل من العربية حسن كثير المنفعة، قوي الدلالة على شرف هذه اللغة، وذلك أن تجد للمعنى الواحد أسماء كثيرة، فتبحث عن أصل كل اسم منها فتجده مفضي المعنى إلى معنى صاحبه» (م. ن، ج ٢، ص ١٥٢). وفي ذلك إشارة إلى وقوع الترادف في اللغة الذي كان ينكره بعض علماء اللغة في عصر ابن جني ومنهم أستاذه أبو علي الفارسي. وما اشتهر به صاحب الخصائص هو إبراز لظاهرة لغوية تمثل في تقارب الدلالات لتقارب حروف الألفاظ، وهو ما سماه "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني" سجل فيه أن مخارج حروف اللفظ التي تقترب من مخارج حروف لفظ آخر، هما متقاربان دلالياً لتقاربهما فونولوجياً وتلك خاصية من خصائص اللغة العربية. وهذه الملاحظة تتم عن دقة وعمق رؤية ابن جني لنظام اللغة ففي شرحه للفظ "أزأ" الوارد ذكره في قوله تعالى: ﴿ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزّهم أزأ﴾ (مرم/٨٣) يقول ابن جني في قوله تعالى: ﴿تأزّهم أزأ﴾: «أي ترعجهم وتقلقهم، فهذا في معنى تزعجهم هزاً والهمزة أخت الهاء، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين، وكأفهم حصروا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهز، لأنك قد هز

مالا بال له، كالجذع وساق الشجرة، ونحو ذلك» (م.ن، ج ٢، ص ١٤٦). كما قدم ابن جني تطبيقات أخرى مستألفاً وجد بين حروفها اشتراكاً في الصفات الفونولوجية، فأفضى ذلك إلى تقاربها في الدلالة من ذلك المقابلة بين فعل (ج ع د) والفعل (ش ح ط). يقول ابن جني: «فالجيم أخت الشين والعين أخت الحاء والدال أخت الطاء» (م.ن، ١٥٢). كما كان يرى أن هناك مناسبة طبيعية بين الصيغة المعجمية ودلالاتها، وذلك فيما يخص أصوات الطبيعة. وهي مسألة لم تكن محل خلاف بين العلماء في عصره، إلا أن ابن جني قدم تعليلاً بديعاً، للتحليل بن أحمد ولسيويه، يفسر العلاقة الطبيعية بين الصوت ودلالته، فيقول التحليل: «كأنهم توهوا في صوت الجنذب استطالة ومداً فقالوا: صر وتوهوا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا: صرصر». ويقول سيويه في المصادر التي جاءت على وزن فلان أنها «تأتي للاضطراب والحركة نحو القفران والغليان، والغثيان فقابلوا بتوالي حركات المثال تتوالي حركات الأفعال» (م.ن). وهذا ما أدرجه ابن جني في باب "إمساس الألفاظ أشباه المعاني"، إذ التأليف الصوري للفظ يرسم القيمة الدلالية للمعنى الذي يقابله، وإن كان ذلك صعباً تطبيقه على كل عناصر النظام اللغوي إلا أن ذلك يبقى طرْحاً جريئاً من قبل ابن جني له قيمته العلمية وسبقه المعرفي في عصره، وهي محاولات كانت تنتظر من يعطيها طابع النظرية الشاملة بعد ابن جني، ولكن وجد أتباع لم يكملوا ما بدأه أبو الفتح ابن جني وإنما انتحلوا بمجونه ونسبوا إلى أنفسهم كابن سيده صاحب كتاب "الحكم" المتوفى سنة ٤٥٨هـ (م.ن، ج ١، ص ٢٩٩، كلام الحق محمد علي النحاس). وقد قام ابن جني بذات الصنيع في باب الاشتقاق، خاصة في تلك التقلبات المورفولوجية الستة التي تنتج عن الصيغة المعجمية الثلاثية، إلا أنه بعد أن ربط تلك الصيغ دلالية بالصيغة الأم، وجد صيغاً مهملة لا واقع لغوي لها، وكان في بعض الأحيان يلحق الأمثلة قسراً بالقاعدة وتلك ملاحظة أخذها عنها علماء اللغة، بل إن ابن جني نفسه قد أقر بصعوبة المسلك في إجراء التقلبات الستة وربطها بدلالة الأصل الثلاثي فقال: «وهذا أعوص مذهباً، وأحزن مضطرباً وذلك أنا عقدنا تقاليب الكلام الستة على القوة والشدة...» (م.ن، ج ١، ص ١٣٤-١٣٥). «إن علاقة الرمز اللغوي بدلالته لا يمكن - كما قرر الدرس اللساني الحديث - أن تكون قسرية ولا طبيعية، لأن ذلك سيقى النظام اللغوي في حالة من الجمود ولكن القول بالعلاقة الاعتبارية أو الكيفية (arbitraire) بين اللفظ ودلالته، يعطي لغة، المرونة اللازمة خلال التغير الذي يطرأ على البنية اللغوية من جراء الأحداث الناجمة عن الاستعمال اللغوي وعن تطور بعض المدلولات، ما كان التغير ليحصل لو لم تكن الإشارة بالحقيقة "كيفية" أي اعتبارية» (زكريا، ١٩٨٣، ص ١٨٣).

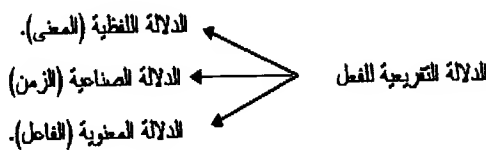
دلالة الصوامت

ينفرد ابن جني بقوله «إن في الصامت الذي هو جزء من اللفظ شبه بجزء من المدلول ذاته» (ابن

جني، ١٩٥٥، ج ٢، ص ١٦٣). ويميل هذا الاعتقاد ذروة ما بلغه ابن جني في إثبات الشبه بين الصوامت والأحداث. فهو يرى مثلاً أن كلمة "بحث" تدل بكل جزء منها على جزء من الحدث، فالباء لفظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصحله^١ تشبه مخالبا الأسد وبراثن الذئب إذا غارت في الأرض والثاء للنفث^٢ والباء^٣ للتراب (م، ص ١٦٣)، ومثال آخر شد الحبل، فالشين بما فيها من التفشي تشبه بالصوت أول انجذاب الحبل قبل استحكام العقد، ثم يليه إحكام الشد والجدب وتأريب^٤ العقد، فيعبر عنه بالدال التي هي أقوى من الشين، لاسيما وهي مدغمة، فهو أقوى لصنعتها، وأدل على المعنى الذي أريد بها (م، ص ٢، ج ٢، ص ١٦٤).

التفريع الدلالي للفعل

يعقد ابن جني تفريعاً دلالياً للفعل يضبط سماته الذاتية والانتقائية، فأبرز معايير تنتظم وفقها العلامة اللسانية الدالة، وقد خصّ ابن جني الفعل وكان يسميه اللفظ. هذا التوزيع لكونه «بعد القطب الرئيسي في العملية الإبلاغية إذ أنه النواة الدافعة للحركة المتحددة المتوخاة من الأحداث المحققة في الواقع اللغوي، ولذلك فإن الأفعال كما قال آدم سميث نطفة اللغات» (حساني، ١٩٩٣، ص ٣٣). فالفعل يحمل دلالة بنيته المورفولوجية، كما يقدم لنا سمات الفاعل ومكوناته الأساسية، إضافة إلى الدلالة الزمانية التي تعين على تحديد قيمة الدلالة العامة للصيغة المعجمية. يقسم ابن جني الدلالة إلى ثلاثة أقسام: الدلالة اللفظية والدلالة الصناعية والدلالة المعنوية، ويفاضل بينها جاعلاً الدلالة اللفظية على رأس الدلالات الثلاثة ثم تليها الدلالة الصناعية فالمعنوية. يقول ابن جني: «فمنه جميع الأفعال، ففي كل واحد منها الأدلة الثلاثة. ألا ترى إلى قام و(دلالة لفظه على مصدره) ودلالة بناءه على زمانه، ودلالة معناه على فاعله فهذه ثلاث دلائل من لفظه وصيغته ومعناه» (ابن جني، ١٩٥٥، ج ٣، ص ٩٨). ويمكن توضيح ذلك بالرسم التالي:



١- الدلالة اللفظية: وهي الدلالة المعجمية ودلالة البنية المورفولوجية على الحدث، وقد عدّها ابن

١- صَحِل: صداهش دو ركه و خشن و مكرته شد.

٢- دميدن

٣- بهش کردن، پراکنده کردن

٤- سفت کردن، محکم کردن (گره).

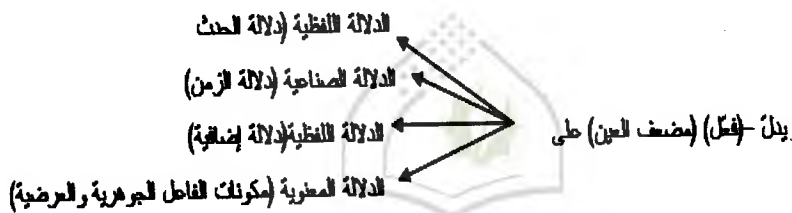
جني على رأس الدلالات الثلاثة لأنها «دلالة أساسية تعد جوهر المادة اللغوية المشترك في كل ما يستعمل من اشتقاقاتها وأبنيتها الصرفية» (دابة، ١٩٩٦، ص ٢٠). ففعل "قعد" مثلاً يدل بصيغته المعجمية على حدث خاص ذي دلالة معينة وهو المصدر "العود"، وإنه متعلق بفاعل تعلقاً معنوياً، ومنه اشتقت صيغ أخرى لها ارتباط بالدلالة الأساسية للفعل منها: مقعد - متقاعد - قاعدة وما إلى ذلك من الصيغ. وما يجدر ذكره أن قيمة الدلالة الأساسية للصيغة الصرفية، تعتبر المركز الذي يستقطب كل الدلالات المتفرعة عنه، بحيث تدخل في علائق وظيفية مختلفة وتبقى مشدودة إلى الدلالة اللفظية للفعل.

٢- الدلالة الصناعية: وهي دلالة بنية (اللفظ) المورفولوجية على الزمن، وهي تلي الدلالة اللفظية لأن اللفظ يحمل صورة الحدث الدلالي المستغرق لحيز زمني يقول ابن جني «وإنما كانت الدلالة الصناعية أقوى من المعنوية من قبل إنما وإن لم تكن لفظاً فإنها صورة يحملها اللفظ، ويخرج عليها ويستقر على المثال المعتزم لها، فلما كانت كذلك لحقت بحكمه وجرت مجرى اللفظ المنطوق به فدخلا بذلك في باب المعلوم بالمشاهدة» (ابن جني، ١٩٥٥، ج ٣، ص ٩٨). فكانت الدلالة الصناعية مع أنها دلالة غير لفظية وإنما يستلزمها اللفظ في حكم الدلالة اللفظية، التي هي صورة تلازم الفعل، فأين كان هو مشاهداً معلوماً كان الزمن المقترن به معلوماً بالمشاهدة أيضاً، من مسموع اللفظ، وينظر ابن جني في هذا المجال إلى المصدر على أنه مجال مفتوح على الأزمنة الثلاثة فيقول: «وكذلك الضرب والقتل: نفس اللفظ يفيد الحدث فيهما، ونفس الصيغة تفيد فيهما صلاحتهما للأزمنة الثلاثة على ما نقوله في المصادر» (م، ن، ص ١٠١).

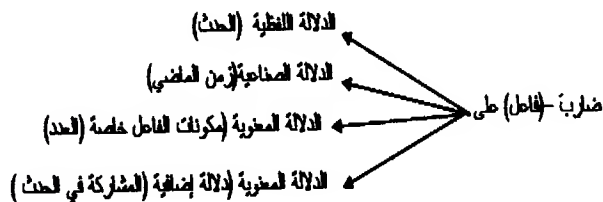
٣- الدلالة المعنوية: إن الفعل يحدد سمات فاعله الذاتية والانتقائية، الأساسية والعرضية، وذلك من جهة دلالته، ويعرف ذلك بطريق الاستدلال، فيتحدد جنس الفاعل، وعدده، وحاله، ليس من الصيغة الفونولوجية للفعل بل من مؤشرات خارجه عن الفعل. ففعل (قعد) يدل على حادث مقترن بزمن ماضٍ، وقد يتعرض مجاله الزمني إلى الاتساع ليشمل زمن الحاضر أو المضارع المستقبل في سياق لغوي يحمل خصائص تركيبية ودلالية ومقامية معينة، أما دلالاته على (الفاعل) فهي دلالة إلزام، يقول ابن جني «ألا تراك حين تسمع (ضرب) قد عرفت حدثه وزمانه، ثم تنظر فيما بعد، فتقول: هذا فعل ولا بد له من فاعل، فليت شعري من هو؟ وما هو؟ فتبحث حينئذ إلى أن تعلم الفاعل من هو وما حاله، من موضع آخر لا من وضع مسموع ضرب، ألا ترى أنه يصلح أن يكون فاعله كل مذكر يصح منه الفعل مجملاً غير مفصل» (م، ن، ص ٨٩-٩٩). إن السمات المعنوية التي رصدتها ابن جني في هذا المقام يمكن على ضوئها وضع نسق تفريعي لفئة (الفاعل) تخص كل فعل من اللسان العربي وتوضيحه كالآتي:



ويورد ابن جني تفریعاً دلاليّاً لصیغ مختلفة من الألفاظ (الأفعال)، یحدّد علی ضوئها سمات عامّة تخصّ الفعل وصاحبه فیقول: «وكذلك (قطع) و(كسر)، نفس اللفظ ها هنا یفید معنی الحدث، وصورته تفید شئیین: أحدهما الماضي، والآخر تكثیر الفعل، كما أن (ضارب) یفید بلفظه الحدث، وبنائه الماضي، وكون الفعل من اثنين، ومعناه أنّ له فاعلاً فتلك أربعة معان...» (م.ن، ص ١٠١).
فالتفریع الدلالي الإضافي الذي يكمل به ابن جني تفریعه الأول یمكن توضیحه كالآتي:



إن هذه السمات الدلالية للفعل وما ينضوي تحتها من سمات فرعية محدّدة، هي في جوهرها سمات مميزة للفعل (كسر)، الذي له توارّد خاص في سياق معيّن، ويستلزم فاعلاً يحمل مكونات تمييزية جهرية وعرضية، فضلاً عمّا يوحيه (الفعل) فيما يخصّ (المفعول به)، وذلك بحسب قواعد الوقوع أو الرصف التي تتحكم في بنية التركيب الصحيح، حيث يستدعي الفعل، فاعلاً معيّنًا، ومفعولاً معيّنًا أيضاً...
أما فعل (ضارب) وهو ذو صيغة مورفولوجية مختلفة عن (كسر) یمكن توضیح سماته علی النحو التالي:



إن جملة التفریعات التي أوردها ابن جني للركن الفعلي تؤكد علی أهمية (الفعل) في الموروث اللساني إذ غدا حقلاً ألسنياً یغطي مفاهيم مختلفة، تخصّ كلّ متعلقاته، التي یحدّد معها توارداً سياقياً صحيحاً، ويمكن أن يتخذ ذلك كصنيف مهم في حصر السمات الدلالية وضبطها ضبطاً محكماً لتغذّي فیصلاً

فأبرزاً للمداخل المعجمية، وهي المداخل التي تكسب مجالها الدلالي من خلال توافقها، أو عدم توافقها مع السمة المميزة (حساني، ١٩٩٣، ص ٣٢). وإن تلك الأنماط التي عقدها ابن جني مع كل بنية مورفولوجية لا تختلف كبير اختلاف، مع تلك السمات المميزة المعتمدة في الدرس الدلالي الحديث. حيث تلعب الملامح المشتركة بين وحدات السياق اللغوي دوراً مهماً في تأمين التوارد الصحيح.

الحقيقة والمجاز

في مبحث الحقيقة والمجاز يعتقد ابن جني بابين أولهما في: الفرق بين الحقيقة والمجاز، وثانيهما في: أن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة. في الباب الأول تناول ابن جني تعريف الحقيقة والمجاز على أساس الوضع الأول الذي يحدّد الاستعمال الأصلي للصيغة، أمّا دواعي انتقال اللفظ من دلالة الحقيقة إلى دلالة المجاز فقد حصرها ابن جني في ثلاث: الاتساع والتوكيد والتشبيه. فانتقاء هذه الدواعي يقي اللفظ على دلالة الحقيقة، يعرف ابن جني الحقيقة والمجاز فيقول: «الحقيقة: ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة. والمجاز: ما كان بضدّ ذلك» (ابن جني، ١٩٥٥، ج ٢، ص ٤٤٢). ثم يحدد دواعي التجاوز فيقول: «وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة» (م.ن). فالمجاز في أصله هو إضافة معنى جديد إلى المعنى القديم (الحقيقة)، وفي ذلك توكيد للمعنى وتشبيه المعنيين الأول والثاني.

في الباب الثاني يرى ابن جني أن أكثر كلام العرب إنما هو المجاز وذلك ناتج عن كثرة دوران اللفظ على الألسنة، بدلالته المجازية اكتسب سمة الدلالة الحقيقية، وإنّ تلك التراكيب اللغوية التي تخالها ذات دلالة حقيقية هي في الأصل ذات دلالة مجازية محققة لتلك المعاني الثلاثة التي ذكرناها.

ويهتم بذلك التحول الذي تنتقل فيه المجازات إلى الاستعمال العادي فيذهب رواؤها وخصوصها، وتعالج القضية بطريقة عقلانية منطقية في جانب منها وتشمل طرفاً مبالغاً فيه مع آخر لا يبعد كثيراً، فابن جني يقول: «إعلم أن أكثر اللغة مع تأملها مجاز لا حقيقة، وذلك عامّة الأفعال، نحو قام زيد، وانطلق عمرو وانطلق بشر، وجاء الصيف، وانهمز الشتاء، ألا ترى أن الفعل يفاد منه معنى الجنسية، ولا يجتمع لإنسان واحد (في وقت واحد) ولا في مئة ألف سنة مضاعفة القيام الداخل تحت الوهم، لذا يعد "قام زيد" من المجاز لا من الحقيقة» (م.ن، ج ٢، ص ٤٤٧). يقول فايز الداية: «إذا ما تركنا الايغال الذي قاد ابن جني إلى أن يعد الأفعال كلها من المجاز، فإننا ندرك أهمية وقوفه على المجازين "جاء الصيف، وانهمز الشتاء" وتحولهما إلى عبارتين مجردتين من قدراتهما الاستعمارية» (داية، ١٩٩٦، ص ٤٣٤).

ويلبس ابن جني البحث في الزمن الطويل الغابر، عن الأصل الذي وظّفت لسببه الكلمة وهو محاولة الجمع بين التكوين اللغوي للكلمة ودلالاتها المتداولة آنياً، ففي بحثه عن أصل فعل (ع ق ر) ودلالته على

الصوت في قولنا: "رفع عقيرته" يقول ابن جني: «إِنَّ رجلاً قطعت إحدى رجليه فرفعها، ووضعها على الأخرى ثم صرخ بأعلى صوته فقال الناس (رفع عقيرته)» (ابن جني، ١٩٥٥، ج ١، ص ٦٦). فكان الأصل في استعمال (ع ق ر) للدلالة على الصوت المرتفع كالصرخ ولكن خفيت أسباب التسمية لبعدها الزماني فأضحت تدل على من رفع رجله دلالة حقيقية مع أنهما في أصل وضعها كانت تدل على الصوت. فحصل نقل للدلالة اللفظ من مجال إلى مجال، انتقلت عبره المجازات إلى الاستعمال العادي الحقيقي. ويلجأ ابن جني إلى تقديم العلل المنطقية الفلسفية (م، ن، ٢، ج ٢، ص ٤٨٨) على صحة ما ذهب إليه. وإن كنا نرى أن رؤيته هذه في علاقة الدلالة بالحقيقة والمجاز أن فيها بعض التعسف لأنه إذا قلنا أن أكثر اللغة مجاز وحاولنا أن نردّ كل صيغة إلى دلالتها الأصلية لألفينا صيغاً قد تعرّضت لحركة نقل متتالية فنردّها إلى أصل هو بذاته مجاز، ولظللنا تتبع الأصول فلا نثر إلّا على الفروع. وهذا حقيقة ما هو سمة في اللغة التي من مميزات المرونة والتغير ورفض كل قاعدة تريد أن تبقىها متحجرة جامدة.

نشأة اللغة

إن البحث اللغوي والتفكير في نشأة اللغة وكيفية نشأتها قد يدعى أنه قدم قدم التفكير الإنساني فهناك محاولات للقدماء في هذا الموضوع نظروا فيها إلى اللغة نظرة، اتسمت بثلاث سمات: القدسية، الأحادية، الشمول.

القدسية: وتمثل القدسية في اعتقاد بعضهم أن اللغة هبة من الله - تعالى - وليس فيها دور لصنعة البشر واختراعهم، وهذه النظرة ناتجة عن انبهار أصحابها باللغة بما فيها من روعة وجمال ودقة وإعجاز، هرت هؤلاء وسحرهم، سحرا دفعهم إلى هذا الاعتقاد.

الأحادية: وهي أيضاً تتجلى في ذلك الزعم الذي صرخ به بعضهم واعتقد فيه: أن اللغة - في الأصل - واحدة ولكنها انشعبت فيما بعد إلى لغات عدة. ويستشهدون على هذا بتلك الأسطورة التي نسجوها حول برج بابل، فالبشر - في زعمهم - فزعوا من الموت وهلم أن تقول حيائهم إلى الفناء، ففكروا بحيلة تدفع عنهم غائلة الموت، فكانت بناء برج بابل... الخ كلام طويل آخره أن الرب بلبل ألسنتهم.

الشمول: ويقصد به كون الإنسان القديم - على ما يبدو - يقول بقدرة جميع المخلوقات على الكلام. فالمصريون القدماء، وأهالي الإنكا بمنزلة أمريكا اعتقدوا بوجود لغة الطير. إن أولئك الكتاب القلائل الذين تحدّثوا عن لغة الطير يجعلون لها المقام الأول في نشوء اللغة حتى إنهم اعتقدوا أن آدم استعملها - بأمر الله - ليطلق أسماء مناسبة على البشر والمخلوقات. وقد أيدت الدراسات المعاصرة وجود لغات عند الحيوانات والحشرات. وفي القرآن إشارات متعددة إلى قدرة الطيور والحشرات على الكلام.

يناقش ابن جني أيضاً قضية نشأة اللغة. فيقول في (باب القول على اللغة إلهام أم اصطلاح؟): هذا موضع مُحوج إلى فضل تأمل، غير أن أكثر أهل النظر على أن أصل اللغة إنما هي تواضع واصطلاح لالوحي وتوقيف (ابن جني، ١٩٩٥، ص ٤٠).

«إلا أن أبا علي رحمه الله قال لي يوماً: هي من عند الله، واحتج بقوله سبحانه: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾ (البقرة/ ٣١) وهذا لا يتناول موضع الخلاف. وذلك أنه قد يجوز أن يكون تأويله: أقدر آدم على أن واضع عليها، وهذا المعنى من عند الله سبحانه لا محالة» (ابن جني، ١٩٥٥، ج ١، ص ٤٠-٤١). وكان بذلك إلى المواضع والاصطلاح أميل، لما رأى في هذا المذهب من انسجام مع ذهنه وذوقه، إذ صدر فيه عن عقيدته الكلامية ومذهبه الاعتزالي الذي يُعرف بتحكيمة العقل والمنطق أكثر من النقل والأثر. ذلك لأن الآية الكريمة السابقة، قد تعني أن الله عز وجل أمدّ آدم (ع)، بالقوة وأقدره على المواضع على اللغة والاصطلاح عليها مع بني جنسه، يضاف إلى ذلك ما في اللغة من رمزية بوصفها أصواتاً ترمز إلى أشياء، إذ لا يُستبعد أن يكون قد اجتمع حكيماؤا أو ثلاثة فصاعداً، فاحتاجوا إلى الإبانة عن الأشياء المعلومات، فوضعوا لكل واحد منها سيمَةً ولفظاً، إذا ذُكر عُرف به ما مسماه، ليمتاز من غيره، وليغني بذكره عن إحضاره إلى مرآة العين، فيكون ذلك أقرب وأحف وأسهل من تكلف إحضاره، لبلوغ الغرض في إبانة حاله فكأنهم جاؤوا إلى واحد من بني آدم، فيومئوا إليه، وقالوا: إنسان إنسان، فأبى وقت سمع هذا اللفظ عُلِمَ أن المراد به هذا الضرب من المخلوق، وإذا أرادوا سيمَةً عينه أو يده أشاروا إلى ذلك، فقالوا: يد وعَيْن أو نحو ذلك، وهلمَّ جرّاً فيما سوى هذا من الأسماء والأفعال والحروف. ثم لك من بعد ذلك أن تنقل هذه المواضع إلى غيرها، فتقول: الذي اسمه إنسان فليجعل مكانه: مرْد (إنسان الفارسية) وعلى ذلك بقية الكلام (انظر: م. ن، ج ١، ص ٤٣-٤٤).

ويدو أن ابن جني رأى في نظرية التواضع ما يفتقد أيضاً إلى السند العلمي أو الحقيقة التاريخية المعتمدة، فعُدل عن ذلك إلى تفسير أدق وأقرب إلى المنطق والعقل، دون أن يحيد في رأينا، قيد أنملة عن مبدأ القول بالمواضع والاصطلاح في اللغة، فوجده عند القائلين بنظرية المحاكاة، وعدّه وجهاً صالحاً ومذهباً مقبلاً ويقول في ذلك: «وذهب بعضهم (أي بعض العلماء) إلى أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات كلويّ الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء. وشحيج الحمار، ونعيق الغراب وصهيل الفرس ونزيب الظبي، ونحو ذلك، ثم وُلدت اللغات عن ذلك بينما بعد. وهذا عندي وجه صالح، ومذهب مقبول» (م. ن، ج ١، ص ٤٦). ولكن ابن جني ما يلبث أن يقوي في نفسه شعور يجذبه إلى الاعتقاد بكون اللغة توقيفاً من عند الله تعالى، وذلك ظاهر من تناسق أجزائها وموافقتها لكل حال ومقام، ثم ما اجتمع لديه من أقوال العلماء من أساتذته من أن اللغة وحي وإلهام من عند الله. كل ذلك دفع ابن جني

إلى ترجيح المذهب القائل بتوقيفية اللغة يقول في ذلك: «لأني إذا ما تأملت حال هذه اللغة الشريفة، الكريمة اللطيفة، وجدت فيها من الحكمة والدقة والإرهاق والرقّة ما يملك على جانب الفكر، حتى يكاد يطمح به أمام غلوة السحر، فمن ذلك ما نبّه عليه أصحابنا - رحمهم الله -، ومنه ما حذّرت عليه أمثلتهم، فعرفت بتابعه وانقياده وبعد مراميه وأماده صحّة ما وقفوا لتقديره منه» (م.ن، ص ٤٧).

وخلاصة موقف ابن جني من نشأة اللغة أنه وقف موقفاً وسطاً فقال بالإلهام والاصطلاح معاً، يوضح ذلك ما ختم به هذا الباب حيث افترض أن يكون الله تعالى قد خلق قبلنا أقواماً كانت لهم القدرة التي مكنتهم على الاصطلاح والتواضع في تسمية الأشياء، يقول أبو الفتح موضحاً موقفه ومعبراً في ذات الوقت عن حيوته بين القول بعرفية اللغة أو القول بالإلهام: «فأقف بين تين الخلتين (الإلهام والعرف) حسماً، وأكثرهما فأنكفي مكتوراً وإن خطر خاطر فيما بعد، يعلّق الكف بإحدى الجهتين ويكتفها (أو يفكها) عن صاحبها قلنا به» (م.ن). وما يجدر ملاحظته هو أن موضوع نشأة اللغة كان من ضمن المواضيع التي أسهب البحث فيه علماء اللغة المحدثون، وجئوا في تقديم العلل الراجعة لذلك، تهدف إلى تأسيس رؤية موضوعية تأخذ الظواهر اللغوية النموذجية (القرآن الكريم - الأحاديث الشريفة - كلام العرب الفصيح) كمعطى لوضع معايير مطردة تتناول اللغة في بعدها الشامل وفي جميع مستوياتها المعجمية والتركيبية، وإن ذلك من شأنه أن ينقل البحث في أصل اللغة - الذي عدّه بعض اللغويين بحثاً ميتافيزيقياً - إلى البحث في آلياتها التي تشرف على ضبط الدلالات المختلفة، خاصة إذا علمنا أن الدلالة قد ولجت كل مجالات المعرفة والثقافة في العصر الحديث بل وكل ميادين الحياة.

خاتمة البحث

١- البحوث الدلالية العربية تمتد من القرون الثالث والرابع والخامس الهجرية إلى سائر القرون التالية لها، وهذا التاريخ المبكر إنما يعني نضجاً أحرزته العربية وأصله الدارسون في جوانبها وهذه الجهود اللغوية في التراث العربي والإسلامي، وتلك الأبحاث التي اضطلع بها اللغويون القدامى من الهنود واليونان واللاتين وعلماء العصر الوسيط وعصر النهضة الأوروبية، فتحت كلها منافذ كبيرة للدرس اللغوي الحديث وأرست قواعد هامة في البحث الألسني والدلالي، استفاد منها علماء اللغة المحدثون بحيث سعوا إلى تشكيل هذا التراكم اللغوي المعرفي في نط علمي يستند إلى مناهج وأصول ومعايير، وهو ما تجسم في تقدم العالم الفرنسي، ميشال بريال في الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى وضع مصطلح يشرف من خلاله على البحث في الدلالة، واقترح دخوله اللغة العلمية، هذا المصطلح هو "السيمانتيك".

وأما جهود العرب القدماء في مجال الدلالة تصبّ في مسارين كبيرين هما: المعجم العربي الذي بدأ برسائل ذات موضوعات دلالية هي أشبه ما تكون بالحقول الدلالية المعروفة حديثاً وقد حفل هذا الجانب بالكثير من مسائل الدلالة الحقيقية، والمجاز، والعام، والخاص، والمشارك، والتضاد والمترادف ونحو ذلك. وكانت معاجم المعاني ثمرة لهذا التطور في التصنيف المعجمي. وثمة مسائل دلالية أخرى التي عني بها ابن جني في (الخصائص) وابن فارس في (الصاحي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها) والثعالبي في (فقه اللغة وسرّ العربية) والسيوطي في (المزهر). ودرسوا هؤلاء العديد من تلك المسائل كالخديث في نشأة اللغة ودلالة ألفاظها والكلام على أنواع اللغة من حيث المعنى، وبحثوا مصادر هذه المعاني المشتركة والمترادفة والمتضادة، وفطنوا إلى عمل الزمن في اكتساب ألفاظها معانيها الثانوية. كما درسوا العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى من حيث الأصوات والأبنية الصرفية وشغلوا بدراسة الاشتقاق وأنواعه وتوسّعوا فيه وما إلى ذلك. فكان لهم فضل السبق في التنبيه على ما تعارف عليه المحدثون من أنواع الدلالات: الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية أو الاجتماعية والدلالة السياقية والتمييز بين الدلالة المركزية والدلالة الهامشية.

٢- أمّا ابن جني "بخصائصه" فقد مثل فعاليات القرن الرابع الهجري ولا يمكن أن نقدر ما قدّمه هذا العالم حقّ قدره إلا إذا نظرنا إلى جرأته في وضع قواعد تنتظم اللغة على الرغم مما آخذها عليها علماء عصره ومن تأخّر منهم، كقوله بالتقلبات الستة للوحدة المعجمية وربطها بدلالة أصلية واحدة، وذلك التفريع الدلالي الذي حصّ به الفعل محدّداً دلالاته الثلاث، كما أثار قضية نشأة اللغة ومبحث الحقيقة والمجاز. تثبت جهود ابن جني في مجال الدلالة أن علم الدلالة علم قدم تناوله اللغويون من قبل، وحديث باعتبار أن أصوله وأسس منهج البحث فيه قد حددت في مطلع القرن العشرين وأن كثيراً من معطيات الدرس الدلالي الحديث، توصل لها علماء العربية أثناء دراستهم للغة.

المصادر والمراجع

١. ابن جني، أبو الفتح عثمان. الخصائص. تحقيق محمد علي النجار، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٥٥.
٢. ابن منظور، محمد بن مكرم. لسان العرب. تعليق علي شكري، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٨٨.
٣. أبو ناضر، مورييس. مدخل إلى علم الدلالة الألسني. الفكر العربي المعاصر، ١٩٨٢.
٤. أولمن، ستيفن. دور الكلمة في اللغة. ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، ١٩٨٨.
٥. جرحاني، علي بن محمد. التعريفات. تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧١.
٦. حساني، أحمد. المكون الدلالي للفعل في اللسان العربي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٣.
٧. حماسة عبد اللطيف، محمد. النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي). القاهرة: ١٩٨٣.
٨. داية، فايز. علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق. الطبعة الثانية. دمشق: دار الفكر، ١٩٩٦.
٩. رازي، محمد بن أبي بكر. مختار الصحاح. الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٣.
١٠. رازي، فخرالدين. نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز. تحقيق إبراهيم السامرائي ومحمد بركات، عمان: دار الفكر، ١٩٨٥.
١١. زكريا، ميشال. علم اللغة الحديث. الطبعة الثانية. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣.
١٢. زعشري، جابر الله. أساس البلاغة. مصر: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦.
١٣. زمكاني، كمال الدين عبد الواحد. البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن. تحقيق خديجه حديثي وأحمد مطلوب، بغداد: مطبعة العاني، ١٣٩٤هـ.
١٤. زوين، علي. منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث. [عراق]: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
١٥. سمران، محمود. علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي). الطبعة الثانية. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٧.
١٦. سوسور، فردينان دو. دروس في الألسنية العامة. ترجمة صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجيبة، تونس: الدار العربية، [د.ت].
١٧. غزالي، أبو حامد محمد بن محمد. معيار العلم في فن المنطق. تحقيق سليمان دنيا. [القاهرة]: دار المعارف، ١٩٦٩.
١٨. فيروزآبادي، محمد بن يعقوب. القاموس المحيط. بيروت: دار الفكر، ١٩٨٣.
١٩. مبارك، محمد. فقه اللغة وخصائص العربية. الطبعة السابعة. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨١.

٢٠. مجاهد، عبدالكريم. الدلالة اللغوية عند العرب. عمان: دار الضياء، ١٩٨٥.
٢١. مختار عمر، أحمد. علم الدلالة. [الكويت]: مكتبة دار العروبة، ١٩٨٢.
٢٢. مسدي، عبد السلام. التفكير اللساني في الحضارة العربية. الدار العربية للكتاب، ١٩٨١.
٢٣. مطلوب، أحمد. البلاغة عند الجاحظ. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٣.
٢٤. نصيف الجنابي، أحمد. "ظاهرة المشترك اللفظي ومشكلة غموض الدلالة". مجلة المجمع العلمي العراقي، مج ٣٥، ج ٤. تشرين الأول ١٩٨٤.



مركز بحوث ودراسات
مكتبة العراق

الإلتزام في المدارس الأدبية

جعفر دلشاد^١، علي أكبر مراديان^٢

١. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة إصفهان

٢. طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة إصفهان

(تاريخ الاستلام: ١٨٨/٢/١؛ تاريخ القبول: ٨٨/٤/٢٠)

الملخص

يحاول هذا البحث أن يدرس مكانة "الإلتزام" في المدارس الأدبية، علماً بأنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام؛

أ. المدارس الأدبية الملتزمة.

ب. المدارس الأدبية غير الملتزمة.

ج. المدارس الأدبية المحايدة.

فهي متفاوتة لما تملك به من أفكار ونظريات، إلّا أنّها جميعاً تشعر القارئ بالإلتزام أو تدعو إليه صراحةً ولا يمكن تجريد أيّ منها من مفهوم الإلتزام، خاصةً إذا حصلت لدينا قناعة أنّ الإلتزام له علاقة مباشرة بمستوى الإنسان العلمي وثقافته بشكل عام، وبما أنّ الأدباء والشعراء هم رواد المجتمع فلا يتصور أنّهم يمتنعون عن المسؤوليات الاجتماعية.

الكلمات الرئيسية

المدارس الأدبية، الإلتزام، الأدب، الثقافة، الإجتماع.

المقدمة

المذهب الأدبي هو اتجاه في التعبير يتميز بسمات خاصة ويتجلى فيه مظهر واحد من التطوّر الفكري ويكون وليد ما يحدث في عصر بعينه من تغييرات وتحولات في أوضاع المجتمع ويرتكز على دعم من العقل والعاطفة والخيال (عتيق، ١٩٧٢، ص ٢٤٣).

هناك مدارس أدبية متعددة، لكل منها اتجاهاتها المستقلة ومفاهيمها المرتبطة بها ومركزاتها التي تعتمد عليها إذ يعول عليها المتحمون إلى تلك المدارس، لذا تتحلّى لنا نوعية الالتزام فيها إذا تعرّفنا على هذه الأصول والمرتكزات والمبادئ والمفاهيم.

و هذه المدارس كثيرة منها؛ الحداثّة والبنويّة والرمزيّة والسرياليّة والتعبيريّة والعبثيّة والانطباعيّة واليتافيزيقية والبرناسية والعدمية والوجودية والرومانسية والكلاسيكية والواقعية وغيرها. وبإمكاننا تقسيمها إلى ثلاثة أقسام رئيسية؛

المدارس الأدبية الملتزمة

بعض هذه المدارس لها صلة وثيقة بالالتزام، وتعتبر قوامها مبادئ تلتزم بها بحيث تفقد مصداقيتها إذا جردناها من هذه المبادئ، وذلك لأنّ هذه المدارس تدعو إلى عقائد وإيديولوجيات محدّدة. ومن هذه المدارس هي؛ الكلاسيكية والرّومنسكية...

المدارس الأدبية غير الملتزمة

من هذه المدارس ما لها مواقف سلبية تجاه الالتزام لأنّ أصحابها لا يهتمّون بالمجتمع الذي يعيشون فيه إذ لا يعينهم إصلاح المجتمع وتقدّمه، مثل البرناسية والدّادية والحداثّة...

المدارس الأدبية المحايدة

بعض هذه المدارس لا صلة لها بالالتزام ولا موقف لها تجاه الإيديولوجيات المختلفة، بل هي محايدة من هذه النّاحية، وهي مجرد قالب تسبك فيه المفاهيم والمعاني المختلفة، وهي بهذا الاعتبار قد تلتزم بفكرة معيّنة وقد لا تلتزم بأية فكرة، نحو الرّمزية والبنويّة...

سنتناول المقالة أهمّ هذه المدارس وذلك بتسليط الضوء على مبادئها التي تؤمن وتلتزم بها دراسةً موجزةً، ونفصّل القول في الكلاسيكية والواقعية الإشتراكية والوجودية بعض التفصيل لأنّها تتّصل بموضوع الدراسة هذه أكثر من المدارس الأخرى.

المدارس الأدبية وعلاقتها بالالتزام

الكلاسيكية ويقال لها الإبتاعية والمذهب المدرسي والمقصود بها الكتابة الأرستقراطية التي توجه إلى الطبقة الرفيعة والمتقنة والثرية. وأصحابها يهتمون اهتماماً بالغاً بالأسلوب وفصاحة اللغة ونصاعة التعبير وأناقة العبارة. يقول إيليا الحايوي:

«كانت الكلاسيكية مذهباً مستمداً من الإغريق وخاصةً أرسطو في كتابه فن الشعر، وهو مقدس القدماء ويمجد التقيد بالنسج على منوالهم التعبير الأسمى عن النفس والمستوى الأعلى لكل إبداع. وهذا المذهب قال بإمامة العقل وسيطرته على كل الانفعال والخيال وكبح جماحهما في سبيل التعبير الصقيل الواضح الذي لا يدع أي غاية للبس. كل ما تعانیه النفس يجب أن يعبر في مصهر العقل حتى يعبره من كل شائبة ويدعه سائفاً واضحاً. وكان أدهم غالباً أدب الفكرة لا أدب الصورة. وفي المال الفني الأخير كانت الكلاسيكية ذات مرجع مثالي، تؤكد على إيجابيات الحياة وانتصار الخير على الشر والحسن على القبح والحق على الباطل» (الحايوي، ١٩٨٠، ج ٥، ص ١٥).

وهي - حسب تعبير الناقد الفرنسي سانت باف - تغيي الروح الإنسانية وتكتشف بعض الحقائق الأخلاقية (راجع: هاشم، ١٩٧٥، ص ٥٤-٥٥). ويعتبر شكري محمد عياد الأخلاق هي إحدى دعائم المذهب الكلاسيكي، ويستدرك بالقول: «ولكن الأخلاق كما يفهمها الكاتب الكلاسيكي... هي العرف الأخلاقي (الكود) المحترم بين طبقة النبلاء» (عياد، ١٩٩٣، ص ١٥٢).

ففي المذهب الكلاسيكي يرتبط الأدب بالمبادئ الأخلاقية ويعبر فيها عن العواطف الإنسانية العامة. يقول هاشم سامي عن الشعر الكلاسيكي: «الشعر الكلاسيكي هو موجّه نحو الفضيلة، نحو عمل نبيل، يساعد على إصلاح الأخلاق فيقوم ما أعوج منها» (هاشم، ١٩٧٩، ص ٥٤-٥٥) لذا تجسّدت في هذا المذهب في عصر النهضة الأوروبية والعصر الحديث المثل الإنسانية الرفيعة والمبادئ الخلقية التي لا تبدل ولا تتغير باختلاف الزمان والمكان والطبقات الاجتماعية. وكان على أتباع هذا المذهب أن ينصروا دائماً الخير على الشر وأن يعلموا الناس ما يفيدهم وينفعهم. وبإمكاننا أن نستدلّ بقول إيليا الحايوي على وجود الالتزام في هذه المدرسة، لنستمع إلى قوله:

«كانت الكلاسيكية تزعم أن الفن يطهر النفوس بالشفقة والرّعب نقلاً عن أرسطو، وكانت توقع الأحداث بحيث ينتصر الخير على الشرّ أبداً. والفن كان ممة في سبيل العقل وفي سبيل الأخلاق» (الحايوي، ١٩٨٠، ج ٥، ص ٤٨).

والأدب الكلاسيكي في الوطن العربي لم يكن يهتم اهتمام الأوروبيين بالطبقة الأرستقراطية والجيل المثقف وحياة الملوك والقصور، نأخذ بعين الاعتبار قول صبيح الجابر في هذا المجال:

«خرج رؤاد القصيدة الكلاسيكية الجديدة في العراق من بين صفوف علماء الدين ومفكرّي أدباء العراق وشعرائه إبان عصر النهضة في أواخر القرن التاسع عشر، وبعد تأثيرات أفكار جمال الدين الأفغاني ورفاعة الطهطاوي وعمدّ عبده. وكان في مقدّمة هؤلاء الشعراء، محمد سعيد الحبوبي، ومحمد مهدي البصير، وأحمد الصافي التنجسي، والزهاوي والرّصافي والكاظمي والشبيبي، ثمّ الجواهريّ الذي كان أصغرهم سنّاً كما يبدو. هؤلاء مثّلوا مرحلةً أدبيةً واحدةً تكاد تكون متقاربة الأبعاد الزمنية، وعملوا على تسخير أشعارهم لخدمة قضيتين أساسيتين، هما: القضية السياسية، والقضية الاجتماعية» (الجاوهر، [د.ت]).

لذا كان الأدب الكلاسيكي العربي أكثر التصاقاً بحياة العامة والجماهير وأقرب إلى الالتزام في الوطن العربي بالنسبة إلى الأدب في أوروبا.

أمّا الرومنسية فهي مذهب أدبيّ يهتمّ بالثّفس الإنسانية وما تزخر بها من عواطف ومشاعر وأحاسيس، ويستبدل العقل بالقلب لكشف الحقيقة. يستعين بالقلب الذي يعتبره منبع الإلهام وموطن الشعور والمرشد الذي لا يضلّ.

والحقيقة هي أنّ الرومنسية في المجتمع الأوروبي تعتبر ثورة الطبقة المتوسطة والبرجوازيين على الأفكار والأعراف والتقاليد الأرستقراطية السائدة وعلى الملوك والأشراف لتحقيق أهدافها السياسية والاجتماعية والإقتصادية. يقول إيليا الحاوي:

«إنّ الأدب الرومنسيّ عمل لخدمة الحياة والإبانة عن عاهاتها وشوائبها وتقاليدها المتسلّلة من تقاليد الرّق والعبودية واقتضح تأمر الأقوياء والأثرياء على حقوق الشعب. وبذلك نزل الأدب من برجه العاجيّ ومن عمالته للسلطة وبات في خدمة الشعب بل الإنسان الكريم والحرّ» (الحاوي، ١٩٨٠، ج٥، صص ١٧-١٨).

ومن المعجب أنّ الرومنسيين يقولون بالمهجرة الظاهرية التي هي بمثولة السّرّ الآفاقي في العرفان الإسلاميّ والمهجرة الباطنية التي هي بمثابة السّرّ الأنفسيّ، وهذا يقتربون في بعض آثارهم وكتاباتهم من المفاهيم الإسلامية والثّقافة الشرقية. فحيثما يقول طه ندى:

«تأثّر بكلّ ما في الشرق أدبيّاته وشعوبه وآدابه، ويدو من ديوانه "الدّيون الشرقيّ للمؤلّف الغربيّ" تأثّر الشديد بالإسلام وبالقرآن والأدب العربيّ والفارسيّ وكان إعجابه بالشاعر الفارسيّ "حافظ شيرازي" بالغاً وتعلّقه به شديداً» (ندى، ١٩٨٧، ص ٢٣).

وكذلك يقول سامي هاشم: «الرومنسيّ هو من يشفق على الباسين ويفكر في إغاثتهم ولا يحقر إنساناً ويأسى لآلام الآخرين ويهب كلّ ما يملك في سبيل تخفيف أعباء البؤس والإحرام» (هاشم، ١٩٧٩، ص ٦٨). ومع هذه التعاريف يظهر لنا أنّ الرومنسيّين لهم اهتمام خاصّ بما يجري في مجتمعهم وبعبارة أخرى

أنهم ملتزمون بمبادئ معينة. وبالتالي يندرجون في نطاق الأدباء الملتزمين، وينطبق عليهم قول بعض النقاد والمفكرين في هذا الشأن، مثل بدوي طبانة الذي يقول: «يعني أصحاب الدعوة إلى الالتزام أن يتقيد الأدباء وأرباب الفنون في أعمالهم الفنية بمبادئ خاصة، وأفكار معينة، يلتزمون بالتعبير عنها والدعوة إليها» (طبانة، ١٩٨٤، ص ١٥).

الواقعية تعبر عن العواطف الإنسانية العامة وترتبط الأدب بالمبادئ الأخلاقية وتوظفه لخدمة الغايات التعليمية وتحترم التقاليد الاجتماعية السائدة. إذن هي - مثل الكلاسيكية - تهتم بعرض المثل الإنسانية الرفيعة نحو الخير والحق والجمال، وهي - كما قلنا - المثل التي لا تتغير باختلاف المكان والزمان والطبقة الاجتماعية. لكنها تصوّر الشرّ والجريمة أيضاً، فهي «تدعو إلى نقل الواقع بمهامته على حسنه وقبحه» (الحاوي، ١٩٨٠، ج ٥، ص ٥٦).

هذا المذهب ينتسب إلى ثلاثة اتجاهات؛ الواقعية النقدية والواقعية الطبيعية والواقعية الاشتراكية. الواقعية النقدية تهتم بنقد المجتمع وتُبين مشكلاته وتُركز على جوانب الشرّ والجريمة وتُميل إلى التشاؤم وتعتبر الشرّ عنصراً أصيلاً في الحياة.

الواقعية الطبيعية تأثرت بالنظريات العلمية ودعت إلى تطبيقها في مجال العمل الأدبي أيضاً. يقول إيليا الحاوي في هذا الشأن: «وحدت بين الفن والعلم واعتبرت أنّ التجربة الفنية ليست سوى اختبار علمي أو أنها معادلة علمية واضحة المعالم» (الحاوي، ١٩٨٠، ج ٥، ص ٥٦). لذا طبق كثير من أدباء هذا المذهب في آثارهم نظريات دارون في التطور، ونظريات مندل في الوراثة، وكلود برنار في الطب. نستشهد على هذا الأمر بقول شكري محمد عياد وهو يلّمح إلى هذا الجانب في أعمال زولا أحد رواد هذه المدرسة.

«زولا أغراه التقدم الكبير في علوم الأحياء حوالي منتصف القرن التاسع عشر ذلك التقدم الذي أدى إلى إبراز تأثير العوامل الوراثية في تطور الجنس (دارون) ومعرفة الآليات الفسيولوجية التي تستجيب بطريقة تلقائية لتغيرات البيئة (كلود برنار) فبنى تحليله للشخصيات على أساس الجبرية الوراثية والفسيولوجية وتصور كتابة الرواية كنوع من العلم التحريبي مسترشداً بكتاب كلود برنار مقدمة في الطب التحريبي» (عياد، ١٩٩٣، صص ١٧٢-١٧٣).

أمّا الواقعية الاشتراكية التي نادى بها الماركسية فتقول: إنّ النشاط الاقتصادي هو أساس الإبداع الفني والأدبي، ويتعين على الأديب توظيف أدبه لخدمة المجتمع كما يجب أن يهتم بتصوير الصراع الطبقي بين طبقة العمال والفلاحين والكادحين وطبقة الرأسماليين والبرجوازيين. يعتقد أصحاب هذه المدرسة بأنّ الأدباء يتعين عليهم أن ينشروا الأفكار والمبادئ الشيوعية

ويؤكدون على القول: «إن الإخلاص للشيوعية، والأخذ بتوجيه الحزب الشيوعي، وخدمة الاشتراكية، هي الشروط التي لا بدّ من توافرها في كلّ كاتب يريد أن يسير إلتاحه الأدبي على نهج الواقعية الاشتراكية» (مطباعة، ١٩٨٤، ص ١٦).

أتباع الواقعية الاشتراكية لا يعترفون بأيّ نوع من الأدب والفنّ إذا كان غير ملتزم قائلين: إنّ الأدب والشعر يجب أن يكون لهما مضمون اجتماعي وإنساني وسياسي قبل كلّ شيء، ويجب أن يصوّر واقع الناس كما هو، لا أن يصوّر حياتهم المثالية أي حياتهم كما يجب أن تكون، ويجب أن يسعى لإنقاذ الإنسانية من كلّ ما يواجها ويستعبدها. لذا تهمّ الواقعية الاشتراكية بالمضمون سواء في النثر أم في الشعر أم في سائر الفنون (راجع: أبو حاقّة، ١٩٧٩، ص ٥٥-٥٦).

والبرنانية أو مدرسة الفنّ للفنّ تقول: إنّ الفنّ نفسه هو الغاية والهدف ولا ينبغي للفنّ أن يكون وسيلة لغاية أو أن يبحث عن غائية، وتعتبر الشعر فنّاً يهدف إلى استخراج الجمال من المظاهر الطبيعية فحسب، ويجب أن تخلو من الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والتعبير عن مشكلات المجتمع وآية غائية أخرى. ونرى سامي هاشم يعرف هذه المدرسة بقوله:

«هذه الفلسفة دعت الشعراء ليستقلّوا بشعرهم عن كلّ غاية اجتماعية أو خلقية، الشاعر البرناني لا يحدّد مواقفه من مسائل عصره، لا يصوّر عالمه الذي يحيا فيه، لا يفرح لأفراح قومه كما لا تهمّ وجدانه النكبات التي تلمّ بالمجتمع» (هاشم، ١٩٧٩، ص ٨١).

وظهرت الدعوة إلى عزل الفنّ والأدب والشعر من الغاية الاجتماعية والالتزام لأوّل مرّة في آراء تيوفيل جوتييه (١٨٧٢-١٨١١م)، وقد تعرّض لنقد عدد من كبار النقاد أمثال ت.س. إليوت السذي كان يقول: إنّ لاهدّ من الالتزام والغائية في الفنّ والأدب، ويقول: إنّ الفنان أو الأديب يجب أن يكون في فنّه أو عمله الأدبيّ نفع اجتماعي.

هذا بل وكان البرنانية رغم ادّعاء أصحابها وزعمهم لا تخلو من الالتزام ولا تبعد عن الأخلاق كلّ البعد. يقول الدكتور أحمد أبو حاقّة:

«وعلى الرّغم من أن مدرسة الفنّ للفنّ مناقضة في عرف جميع الدارسين لمبدأ الالتزام فإنّها قد ساعدت بطريقة غير مباشرة على توضيح هذا المذهب وانتشاره بين الناس. "فالفنّ للفنّ" ينطوي على استمواز من الواقع المتردّي، وتعالٍ عليه، ونفور من التفعيّة والتأفّه، والإهتمامات السطحية التجارية التي عمّت في عالم أصبح كلّ شيء فيه بضاعة للبيع. والذي يمثّل هذا المذهب خير تمثيل هو الشّاعر الفرنسي شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧م) الذي رفع راية الجمال المقدّسة مرهاً الفنّ عن عالم يسود فيه القبح والتفاهة والتفاني والزيف واللّإنسانية» (أبو حاقّة، ١٩٧٩، ص ٢٦).

الرمزية أيضاً مدرسة أدبية تعبّر عن التجارب الأدبية والفلسفية المختلفة بواسطة الرّمز أو الإشارة أو الإيماء أو التلميح. والرمز معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن التواحي النفسية الغامضة المستترة التي لا تقوى اللّغة على أدائها والتعبير عنها بشكل مباشر. ولا تخلو الرّمزية من مضامين فكرية واجتماعية وسياسية وقد تدعو إلى التحلّل من القيم الدينية والأخلاقية أو تتمرد عليها، متسترة بالرمز والإشارة. وقد استنبط سارتر نظريته المتنبّية على خلوّ الشعر من الإلتزام من هذه المدرسة، وهذا ما ذكره أبو حاقّة:

«أساسه أنّ الصورة الشعرية عند الرّمزين لا تقف عند حدّ الأشياء المادّية التي تنطلق منها، وإنما تتجاوزها لتظهر ما لها من أثر عميق في النفس، ولا سيّما في المناطق اللّاشعورية، وهي المناطق الغائمة، الغائرة في تلك النفس، وليس يتأبى للّغة أن تعبّر عن ذلك إلّا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالجلس. ولكي يتوافر لها هذا الإيحاء ينبغي للشاعر أن يغيّر في معادلة الألفاظ وأن يغيّنها بعدّة وسائل» (م.ن، ص ٥٢).

يستعين الرّمزيون بالغموض والضبائية وتراسل الحواسّ فتخفى من المعنى بعض جوانبها وتتحدّد جوانب أخرى منه فتكتسب الكلمة بذلك من الدلالة والإيحاء ما لا تقيد في وضعها الأصليّ. يؤكد سارتر على هذا المعنى بقوله:

«الشّاعر خارج عن نطاق اللّغة، يرى الكلمات من جانبها المعكوس، كأنه من غير عالم الناس. وكأنما - وقد حلّ بهمهم - قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم. فيبدو كأنه لم يتعرّف الأشياء أوّلاً بأسمائها، بل تعرّفها تعرّفاً صامتاً، ثمّ توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره: ألا وهي الكلمات، فأوسعها لمساً وجسماً واختباراً وبحسناً، فاكتشف أنّ لها نوعاً من الإشعاع الخاصّ بها، وأنها ذات صلات معيّنة بالأرض والسّماء والماء وما سوى العالم، رأي فيها صور هذه المظاهر. فإذا اختار تعبيراً يمتّ بصلّة إلى شعر الصّفصاف أو الدردار، فليس بضروريّ أن يختار نفس الكلمات التي نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء» (سارتر، [د.ت]، ص ١٤).

وقد انتقد بعض المفكرين أمثال ادورنو والبيرو كاهو وجورج باطاي وغيرهم آراء سارتر ومن هذا حذوه. ولنا أن نضيف إلى وجهات نظر هؤلاء المفكرين الغربيين قولنا: إنّه إذا ما أخذنا بنظرية سارتر هذه، فميزات وخصائص الشّعر - النظم - في الثقافة العربية ليست نفس ميزات وخصائص الشّعر الغربيّ ولا يمكننا إضافوها على النظم العربيّ. أمّا هنا حول المدرسة الرمزية نقول: إنّ العرب قد اقتبسوا هذا المذهب عن الشّعر الرّمزي الأوروبي وتأثّر كبار شعرائهم بهذا المذهب وحنّوا حنّو الأوروبيين في معظم ميزاته وسماته.

فلا نستطيع في المدرسة الرمزية أن نقول: إنّ واقع الشعر الرمزي عند العرب غير واقع الشّعر الغربيّ وإن كنّا نرى بجلاء أنّ الشعر الرمزي للعرب ليس خلّواً من الإلتزام، بل يكون هو في صلب

الالتزام. لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الفنان أو الكاتب أو الشاعر، ربما يجبره بطش السلطة والاستبداد والكبت والرقابة إلى الاختفاء وراء الغموض والإهمام والتعمية. كما فعل شعراء كبار أمثال؛ أبي القاسم الشابي ومحمود درويش وسميح القاسم وإبراهيم طوقان وفدوي طوقان. بل إن من الواضح أن القرآن الكريم الذي هو كتاب الهداية والدعوة إلى الالتزام والحقّ استُخدِمَ فيه الرمز بشكلٍ مكثّف. ويعتقد شكيب أنصاري؛

«أن جوهر الرمزية في الواقع يتمثل في الإيمان بعالم من الجمال المثالي، وفي الاعتقاد بأن هذا العالم يتيسر الوصول إليه عن طريق الفنّ والتحرّية الشعرية، مثلما يتوصل الناسك في صلاته

واستغفره الدينّي وتأملاته إلى تلك النشوة الروحية» (شكيب أنصاري، ١٣٧٦، ص ٢٨٥).

كما أن سامي هاشم أيضاً يقول في شرح الرعة الفكرية للرمزيين: «اكتنفت نفوسهم لهفةً وشوقاً نحو اللانهاية. تأرجحوا بين الواقع والخيال وبين المادّي والمعنوي، فرعت نفوسهم إلى نوع شبيه بالكشف الصوّفي» (هاشم، ١٩٧٩، ص ٩١).

وأما الفلاسفة الوجوديون فقد كانوا يبحثون عن الحقيقة الفلسفية في واقع حياة الناس لا في أبراجهم العاجية وارتبطت الوجودية بأشكال من السلوك المتحرّر استغفرت المحافظين وأتهموا بالتحلّل والإباحية. وكذلك من هذه التهم ما ذكره فرحان اليحيى عندما يقول: «طرح الكثير من القضايا والأفكار التي تمسّ - في جوهرها - الوجود الإنساني: كالحريّة، والاختيار، والمسؤولية، والالتزام، وما يترتب عليه من قلق» (اليحيى، ٢٠٠١، ص ٢٢٨).

الدادية اتّجه الحادّي يتنكر لجميع القيم الدينية والأخلاقية، بل ويتنكر أيضاً لمعاني الوطن والوطنية والبطولة والشجاعة والحريّة والأخوة والمساواة والأديان والمعتقدات، فتكون هذه المدرسة خالية من أيّ شكل من أشكال الالتزام.

والسريالية تهدف إلى الخروج من واقع الحياة الواقعية، وكان أصحاب هذه المدرسة يقولون: إنّ فوق هذا الواقع واقعاً آخر أقوى وأوسع، وهو واقع اللاوعي واللاشعور وهو مكبوت في النفس البشرية فيجب تحريره.

هذه المدرسة أيضاً دعت إلى نبذ المعتقدات والأديان والقيم الأخلاقية السائدة في المجتمع، لكنّها بحثت عن برنامج وضعي لإصلاح المجتمع وتغيير حياة الناس وتشكيل مجتمع ثوريّ بدلاً من النظام السائد.

وأما الحداثة فهي تدعو إلى إلغاء مصادر الأديان والمعتقدات والشرائع والقيم الروحية والأخلاقية والإنسانية بحجة أنّها قديمة وموروثة. وتنبئ الحياة على أسس الإباحية والتحلّل والفوضى والضبابية واللامنطق والغرائز الحيوانية، ويدّعي أنّ الأدب ينبغي أن لا يساهم في القضايا السياسية والاجتماعية. ولم تقتصر ثورة الحداثة على كلّ هذا بل وقد تجاوزت إلى الشكل أيضاً، كما لم يتّجه جميع الحداثيين

إلى نبذ القيم الدينية والروحية والأخلاقية بل وكثيرٌ منهم التزموا بـ«الأخذ بمبدأ الحرية، والدعوة إلى الوطنية والإستقلال السياسي، والعدل الإجتماعي والمساواة بين الطبقات» (إبراهيم، ٢٠٠٥).

مصدر الإلتزام

يحسن بنا قبل الإنتهاء من هذا الفصل أن نجيب على السؤالين التاليين، وهما:

١ - لماذا نحن مسؤولون عن حياة الآخرين؟ وبلغه أخرى ما هو منشأ الإلتزام؟

٢ - ومن الذين تُوجّه إليهم المسؤولية والإلتزام في المجتمع؟

للإجابة على السؤال الأول نقول: إنه لمن الواضح أن الإنسان مدنيٌ بالطبع كما يقول الفلاسفة، فبالتالي له مع أفراد مجتمعه مصير مشترك؛ تؤثر مصائر الآخرين في مصيره ويؤثر مصيره في مصائرهم. فالإنسان على سبيل المثال؛ لا يستطيع أن يختار مهنة خاصة إذا عاش بمفرده - لو أمكنته المعيشة وحيداً - بل يتعين عليه أن يوفر جميع حاجاته، لكن إذا عاش مع الآخرين يقدم خدمة أو وظيفة خاصة ويتلقى إزاءها جميع ما يحتاج إليه.

يقول ابن خلدون:

«إن الله سبحانه خلق الإنسان وركبه على صورة لا يصحُ حياها وبقاؤها إلّا بالفلاء وهذه إلى التماسه بفطرته وبما ركب فيه من القدرة على تحصيله إلّا أن قدرة الواحد من البشر قاصرة عن تحصيل حاجته من ذلك الغذاء غير موفية له بمادة حياته منه، ولو فرضنا منه أقل ما يمكن فرضه وهو قوت يوم من الحنطة مثلاً فلا يحصل إلّا بعلاج كثير من الطحن والعجن والطبخ وكل واحد من هذه الأعمال الثلاثة يحتاج إلى مواعين وآلات لا تنم إلّا بصناعات متعددة من حنّادٍ ونجارٍ وفاعوري، وهب أنه يأكله حياً من غير علاج فهو أيضاً يحتاج في تحصيله أيضاً حياً إلى أعمال أخرى أكثر من هذه من الزراعة والحصاد والنّسج الذي يخرج الحب من غلاف السنبل ويحتاج كل واحد من هذه آلات متعددة وصنائع كثيرة أكثر من الأولى بكثير ويستحيل أن تفي بذلك كله أو ببعضه قدرة الواحد فلا بد من اجتماع القدر الكثرة من أبناء جنسه ليحصل القوت له ولهم» (ابن خلدون، [د.ت.]، صص ٤١-٤٢).

وطبعاً ليس الغذاء هو الحاجة الوحيدة لبقاء البشر، بل إن الناس حسب اعتقاد ابن خلدون:

«يحتاج كل واحد منهم أيضاً في الدفاع عن نفسه إلى الاستعانة بأبناء جنسه... فالواحد من البشر لا يُقاومُ قدرته قدرة واحد من الحيوانات العجم، ولا سيما المفترسة فهو عاجز عن مدافعتها وحده بالجملة ولا تفي قدرته أيضاً باستعمال الآلات المُعّدة لها فلا بد في ذلك كله من التعاون عليه بأبناء جنسه» (م.ن، ص ٤٢).

وليس بإمكاننا أن نحصر دوافع وعلل كون الإنسان اجتماعياً ومدنياً على اللوازم الضرورية

والحياتية ولا نستطيع أن نتغاضي عن الشؤون الثقافية والفكرية والفلسفية التي لن تتكوّن أبداً ولن تأتي إلى حيز الوجود من دون اجتماع إنساني.

ومن الواضح أيضاً أنّ مصير الإنسان ليس مشتركاً مع سائر الناس فمن يجابهه ويعاصره فحسب، بل إنّ الأجيال السابقة تؤثر حياتها في حياة الجيل الحالي، والجيل الحالي سيرك آثاراً عظيمة في حياة الأجيال القادمة. إنّنا نستخدم الآن مخترعات الأجيال الماضين ومعارفهم وثقافتهم وستستفيد الأجيال القادمة مما ترك لها من آثار واختراعات ومعارف. فقد حصل أنّ للبشرية كلّها مصير مشترك وكلّ واحد يؤثر في مصير البشرية ويتأثر به. فالتاس كلّهم مسؤولون عن هذا المصير ولا يمكن استثناء أحد. لكن نستطيع أن نسأل: من له مسؤولية أكبر في هذا الشأن؟

إنّ قول الله تعالى: ﴿يَرْفَعُ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ﴾ (المائدة/ ١١) مؤداه أنّ العلماء تعظم مسؤولياتهم ورسالتهم في المجتمع، وبالتالي إذا نجحوا في تهذيب أنفسهم ومجتمعهم فلهم أجورٌ كبيرةٌ ودرجاتٌ عظيمةٌ. ولا تستوي حيثلّ درجاتهم ودرجات الذين يتبعونهم ﴿هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ﴾ (الزمر/٩)،

ويوافق ذلك قول رسول الله (ص): «العالم والمتعلم في الخير شريكان، وسائر الناس هج لا خير فيهم» (الهندي، ١٩٨٩، ج ٣، ص ٧٢٧).

ويظهر من قول الإمام علي (ع):

«أما والذي فلق الحبة وبرأ النسمة، لولا حضور الحاضر، وقيام الحجة بوجود الناصر، وما أخذ الله على العلماء ألا يقاتروا على كظة ظالم، ولا سغب مظلوم، لألقيت حبلها على غارها، ولستقيت آخرها بكاس أولها، ولألفيتم دنياكم هذه أزهة عندي من عفة عر» (ابن أبي طالب، [د.ت.]، ج ١، صص ٣٦-٣٧)

يظهر أنّ العلماء تعظم مسؤوليتهم عمّا يجري في مجتمعهم ويجب أن يكونوا «للظالم خصماً وللمظلوم عوناً» (ن.م، ج ٣، ص ٧٦) وأن لا تكون كظة الظالم وسغب المظلوم عندهم بمنزلةٍ سواء. وكأنّه (ع) يقصر صفة الإلتزام على العلماء دون غيرهم من أصناف الناس وطبقاتهم. وكان قول الرسول الأعظم: «علماء أمّي كانباء بني إسرائيل» (العاملي، ١٩٩٥، ج ٥، ص ١٩٧) ناظرٌ إلى رسالة العلماء ومسؤوليتهم والتزامهم الاجتماعي بالشكل الذي ذكرناه.

لذا يرتبط الإلتزام بمستوى الإنسان العلمي والمعرفي وينشأ عنه. وإنّ الفنانين والأدباء والشعراء والمسرحيين بما ألهم رواد ركب الثقافة والمعرفة ليس بإمكانهم التخلّي عن مسؤولياتهم الاجتماعية، بل إنّ التزامهم تجاه المجتمع وتجاه الناس أكثر من سائر طبقات الناس إذ يكون بقدر علمهم وعلى حسب ثقافتهم.

خاتمة البحث

تُستنتج من هذه الدراسة النتائج التالية؛

١. إنّ جميع المدارس الأدبية لا تخلو من الالتزام إلّا أنّها تختلف بعضها عن بعض في نطاق الالتزام ونوعيته، أمّا إذا قصرنا معنى الالتزام على الدّخول في المعركة السّياسية والقضايا الإجتماعية، فعندئذٍ قد تخرج مدارس من نطاق الالتزام مثل العدمية والرناسية والدّادية.
٢. الحقيقة أنّ الأدب نثراً وشعراً لا يخلو من الالتزام، ولا يمكنه الحياة وحيداً في الأبراج العاجية ومعزل عن حياة أبناء المجتمع وأنّ للأدب رسالةً خالدةً تربط الجيل الحالي بالأجيال الماضية والأجيال الآتية.
٣. إنّ الالتزام يصدر عن الثّقافة والعلم وبما أنّ الفنّانين والكتّاب والشّعراء يسعون في طليعة ركب العلم والمعرفة والثّقافة فمسؤوليتهم تجاه المجتمع الذي يعيشون فيه تفوق مسؤولية الآخرين.

المصادر والمراجع

١. إبراهيم، عبد العزيز. *شِعْرِيَّةُ الحُدَاثَةِ*. دمشق: ٢٠٠٥.
٢. علي ابن أبي طالب. *لمحج البلاغة*. تحقيق الشيخ محمد عبده، بيروت: دار المعرفة، [د.ت].
٣. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. *مقدمة ابن خلدون*. بيروت: دار إحياء التراث العربي، [د.ت].
٤. أبو حاقّة، أحمد. *الإلتزام في الشعر العربي*. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩.
٥. الجابر، صبيح. *الجواهري؛ الموقف الملتزم وتداعيات الغربة*.
٦. الحاي، ليلى. *في النقد والأدب*. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٠.
٧. سارتر، جان بول. *ما الأدب*. ترجمة محمد غنيمي هلال، القاهرة: نشر لمنصة مصر، [د.ت].
٨. شكيب أنصاري، محمود. *تطوّر الأدب العربي المعاصر*. أهواز: نشر جامعة أهواز، ١٣٧٦ هـ.ش.
٩. طبانة، بدوي. *قضايا النقد الأدبي*. الرياض: نشر دار المريخ، ١٩٨٤.
١٠. العاملي، جعفر مرتضى. *الصحيح من سيرة النبي الأعظم*. بيروت: نشر دار الهدى، ١٩٩٥.
١١. عتيق، عبد العزيز. *في النقد الأدبي*. بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٢.
١٢. عياد، شكري محمد. *المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٣.
١٣. ندى، طه. *الأدب المقارن تعريفه - موضوعاته - أدواته*. الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧.
١٤. هاشم، سامي. *المدارس والأنواع الأدبية*. بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٧٩.
١٥. الهندي، علاء الدين بن علي. *كل العمال في سنن الأقوال والأفعال*. تصحيح وفهرسة بكر حياني وصفوة السقا، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٩.
١٦. اليحيى، فرحان. *أزمة المواطنة في شعر الجواهري*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.

سيد قطب وتراثه الأدبي والنقدي

حسن سرياز

أستاذ مساعد بجامعة كردستان

(تاريخ الاسلام: ١٨/١/٨٨، تاريخ القول: ٢/٤/٨٨)

الملخص

كان سيد قطب أديباً وناقداً قبل أن يكون مفكراً إسلامياً، ويرجع جزء من تأثيره ككاتب ومنظر إسلامي إلى قدرته الأدبية وسحره في التعبير، ولكن مع ذلك فقد عرفه كثير من الناس كمفكر إسلامي فقط ولم يعرفوا أنه كان أديباً وناقداً، ولذلك فقد أهمل ثقافته الأدبية ومدرسته النقدية في زاوية من النسيان. فتهدف هذه المقالة إلى بيان شخصيته الأدبية والنقدية، والتطرق إلى تراثه الشعري والتقصصي، وإلقاء الضوء على تراثه النقدي في مجال «القرآن الكريم» وفي مجال «الشعر والأدب».

الكلمات الرئيسية

سيد قطب، الأدب الإسلامي، النقد الأدبي.

المقدمة

بدأ سيد قطب حياته العلمية أديباً وناقداً ونشر أول كتاب له تحت عنوان «مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر»، ولكن لم يعرفه كثير من الناس إلا كمفكر ومنظر إسلامي، وذلك من خلال دراساته الإسلامية المتعددة مثل «في ظلال القرآن»، «العدالة الاجتماعية في الإسلام»، «معالم في الطريق» و«خصائص التصور الإسلامي ومقوماته».

وقد أهمل ثقافته الأدبية والنقدية من جانب المعجبين بفكره الإسلامي كما أهمل من جانب المعارضين لفكره ودعوته، وبذلك ترك أدبه ومدرسته النقدية في زاوية من النسيان، بحيث لم يتطرق إلى شخصيته وآثاره الأدبية النقاد والكتاب، وإذا أجبرت الضرورة العلمية أحد الباحثين على أن يتعرض لجزء من تراثه الأدبي أو يستفيد منه، كان يتعد عن التصريح باسمه ويكتفي بإشارة مبهمه إليه؛ فحينما أرتخ أنور الجندي مثلاً لكبار الأدباء المعاصرين ولعاركهم الأدبية فقد أغفل اسم سيد قطب، وعند ما كان يضطر إلى الإشارة إليه أثناء حديثه عن المارك الأدبية كان يقول: وكتب محرّر في مجلة الرسالة كذا وكتب محرّر في مجلة دار العلوم كذا. ففي كتابه «خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث» الذي أصدره عام ١٩٧٥م أشار إلى سيد قطب عند حديثه عن الحركة التي دارت بينه وبين الدكتور محمد مندور، بأنه أحد محوري الرسالة (الجندي، ١٩٨٥، ص ٣١٣).

وهذه المقالة إذاً تتطرق إلى شخصية سيد قطب الأدبية، وتلقي الضوء على آثاره الأدبية والنقدية في مجال الشعر والقصة والنقد، لتكشف زوايا مجهولة من حياة هذا الأديب الذائق والناقد البارع.

سيد قطب وتراثه الشعري

لقد مارس سيد قطب نظم الشعر في فترة مبكرة من حياته، حيث كان شغوفاً بالشعر والأدب منذ أن كان طفلاً في قريته وتعرّف في المدرسة التي دخلها في القرية على أخبار العرب وحفظ نماذج من أشعارهم، وحينما انتقل إلى القاهرة والتحق بمدرسة دار العلوم، أهدف ذوقه الشعري بسبب ازدهار الحياة الثقافية والأدبية في مصر آنذاك، بحيث صار الحديث في الشعر والأدب حديث الأوساط الثقافية والأدبية، كما كانت ندوة العقاد الأدبية في القاهرة - التي سعى إليها في أواخر العشرينات وحرص على حضورها - منبعاً صافياً ارتوى منه سيد قطب، ومع مطلع الثلاثينات قد استوت شاعريته، فأخرج ديوانه الأول في يناير ١٩٣٥م، وديوانه الثاني في ديسمبر ١٩٣٧م، وكانت الفترة من ١٩٣٠م إلى ١٩٤٠م فترة ازدهار شاعريته (محمد حسين، ١٩٩٣، ص ١٣٧-١٣٨).

ولكن في أوائل الأربعينات قلَّ اهتمام سيد قطب بالشعر وغلب النقد الأدبي والاتجاه نحو التأليف على شاعريته، وأرجع عبد الباقي محمد حسين هذه الظاهرة في حياته الأدبية إلى الأسباب التالية:

- ١- غلبة الطابع النقدي على ندوة العقاد الأدبية التي كان يحضرها سيد قطب.
- ٢- كان سيد قطب رجلاً طموحاً، وميدان الشعر كان مليئاً بالفكرسان الكثيرين في الوقت الذي قلَّ فيه فرسان النقد الأدبي.

٣- اشتغاله بالصحافة واشتراكه في تحرير بعض المجلات كالرسالة، والفكر الجديد، والعالم العربي مما أدى إلى انتهاب طاقاته الشعرية وتحويلها إلى كتابة المقالات وتأليف الكتب.

٤- تحمّله أعباء مالية كثيرة في وقت كان سوق النقد والتأليف الأدبي أكثر رواجاً من تأليف وطبع الدواوين (م.ن، ص ١٣٨).

ويمكن أن نضيف إلى هذه الأسباب دخوله في عالم القرآن الكريم وفي «مكتبة القرآن الجديدة» بعد أن حمل رصيдаً نقدياً ضخماً وحساً نقدياً مرهفاً، ليتنوّق جمال القرآن الفني، ويدرس أساليبه البليغة ويدرك بعض أسرار الإعجاز التي اشتمل عليها.

ولقد برزت في شعر سيد قطب اتجاهات شعرية مختلفة، مثل الاتجاه المحافظ البياني، والاتجاه الرومانسي الذهني والوجداني، والاتجاه الرمزي؛ لأنه «تعرف على سمات الشعر التقليدي والشعر الرومانسي الجديد، وتعرف على الشعر التقليدي في مدرسة المعلمين وتجهيزية دار العلوم، وفي أشعار وبحوث المحافظين، وتعرف على سمات الشعر الرومانسي من شعر المجددين والمهجرين، ومن الشعر المترجم عن شعراء الرومانسية الأجانب، ومن مقالات المجددين ومعاركهم النقدية. هذا إلى جانب معرفته لبعض سمات الشعر الرمزي من شعر عبدالرحمن شكري، ومن شعر المهجرين الذين تبذت فيه كثير من ملامح الأداء الرمزي، ومن القصائد المترجمة لشعراء الرمزية الأجانب» (م.ن، ص ١٠٩).

ولكن في الوقت نفسه يظهر من شعره أنه أميل إلى التحديد في شعره منه إلى المحافظة ويغلب على شعره الرعة الرومانسية باتجاهيه الذهني المتأثر من مدرسة الديوان وشخصية العقاد، والوجداني المتأثر من مدرسة أبولو، حيث نجد في شعره تدفق العاطفة وقوتها وحرارتها، وصدق التجربة، وحب الحق والخير والجمال، وحب المثل العليا، وتحليل المواقف الإنسانية، والامتزاج بالطبيعة والذوبان فيها، وبدل على هذه الرعة الرومانسية في شعره عنوان ديوانه «الشاطئ المجهول» كما يدل عليها عناوين بعض قصائده مثل «النفس الضائعة»، «وحي الخلود»، «حلم النيل»، «وداع الشاطئ»، «حلم الفجر»، «نداء الحريف» وغير ذلك.

وقد تناول سيد قطب في شعره قضايا مختلفة مثل إحساس الشاعر بالكون، وعلاقته بالله وبالحياة وبالناس، وإحساسه بالزمن، ومثل قضية المرأة والقضايا الاجتماعية والوطنية.

ونجد في شعره التمرد على الواقع وعلى النفس والآمال، ففي التمرد على الواقع يقول:

أغربي عني بعيداً يا حياتي قد	كرهت العيش في جو قذر
أغربي محفوفة باللعنات	أبعدي عن ساخط جهنم ضجر
لأنهم لم يعرفوا معنى الحياة	إنهم قد جهلوا سر الوجود
وإذا طالعهم طيف الكمال	لأنهم لم يعرفوا، تولوا في جمود

(قطب، ديوان، ١٩٩٧، صص ٤٢-٤٣)

كما نجد في شعره الشكوى من الواقع والحياة والأقدار، والحزن إلى الماضي، والتأمل في الحياة وفي النفس. فيقول في الشكوى من الواقع والحياة:

غير أن الكون ذو طبع صفيق	ناضب الإحساس ممسوخ الضمير
يحقر الإخلاص في القلب الشفيق	ويرى الغدر بإعجاب حدير

(ن.م، ص ٥٦)

وفي الشكوى من الأقدار وقساوة الدهر يقول:

يسمع الأثبات تشتت القلوب	صارخات كشحيات النواح
ليكاد الصخر من هول يلوب	وهو يلقاها بمزء ومزاح

(ن.م، ص ٥٥)

وفي الحزن إلى الماضي نسمعه يقول:

حدثني بما مضى حدثاني	وأعيدني إلى عهد الأمان
واذكرا لي زمان عشت طروباً	لا أبالي بمحادثات الزمان

(ن.م، ص ٧٤)

وفي التأمل في الحياة يقول على لسان الخلة الصغيرة في حوار بينها وبين النخلة الكبيرة:

ما لنا في ذلك القفر هنا	ما برحنا منذ حين شاحصات
كل شيء صامت من حولنا	وأرانا نحن أيضاً صامتات

تطلع الشمس علينا وتغيب

ويطلّ الليل كالشيخ الحكيم

والنجوم الزهر تغلو وتثوب

وهجر وأصيل... وطلوع وأقول... ثم بقي في ذهول

ساهمات

(ن.م، ص ١١٥)

وكان في شعره يميل إلى استخدام الصور والظلال وإضفاء الحياة على الجمادات وبذلك عدّ من الشعراء المصورّين، ولا غرابة في ذلك لأن التصوير والتخييل هو الصفة الغالبة على أسلوبه، وإن لهذه

الصفة جذوراً عميقة راسخة في نفسه وشعوره وغيلته وأحاسيسه (الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ١٩٨٩، ص ٥٧).

لقد أكثر سيد قطب من استخدام الصور والظلال في قصائده، بل إن بعض هذه القصائد تعتبر مشاهد تصويرية رائعة مخوفة بالصور الفنية. ففي قصيدة «الخطيئة» شخص لنا الخطيئة بحيث نحس مشيتها كالحية ونسمع صوغها الهامس يدعو الإنسان إلى الرذيلة:

من خلال الظلماء في بهمة الليل تمشّت كالحية الرقطاء
توقظ الجسم والغريزة بالهمس وتطغى على الحجا والذكاء

(قطب، ديوان، ص ١٣٤)

وفي نفس القصيدة صور الخطيئة بعد تغلبها على «الإنسان» كنشوان متصبر:

وإذا بالخطيئة السوء نشوى بانتصار، نالته في الظلماء

(م.ن، ص ١٣٤)

وفي قصيدة «السّرّ أو الشاعر في وادي الموتى» رسم مشاهد تصويرية رائعة وأجرى حواراً بينه وبين أصحاب القبور كله تخيل وتجسيم، ففي المشهد الأول صور حركته بين القبور حين توجه إليه أهل القبور بهذا السؤال:

من الطارق الساري خلال المقابر كخفقة روح في الدجّنات عابر
من الوجّل المذعور في وحشة الدجى تقلّب الأوهام في كل خاطر
ينقلّ في تلك الدياجير خطوه ويخطر في همس كهمس المفاذر
وقد سكنت من حوله كل نامة سوى قلبه الخفّاق بين السدياجر
وغشاه روح الموت والمسوت روعة تغشى فيعنو كل نكس وقادر

(م.ن، ص ١٢٥)

وبذلك يمكن أن يعتبر سيد قطب الشاعر المصور في العصر الحديث كما كان ابن الرومي الشاعر

المصور في العصر العباسي (الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص ٦٩).

ويغلب على شعر سيد قطب الوجدان ومميزه العاطفة، لأنه كما قلنا ينتمي إلى جيل الشباب، جيل إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه.

ويخلو شعر سيد قطب من المدح والفخر والمجاء، والفرل الحسي الفاحش، الذي يصدر عن شهوات النفس وملذاتها، وعبث الشباب وبجونه، ويتركز حول وصف مفاتن المرأة الجسدية والحديث عن لقاءاتها المحرمة، على العكس من ذلك تماماً نجد في غزله الحب الطاهر العفيف الخالد الذي يرتفع بالإنسان عن حطل الجسم إلى عالم النور والضياء. وهو في الحقيقة لا يحصر الحب في حب المرأة

والأصدقاء، بل يرى للحب معنى أوسع وأشمل فيقول في مقال له تحت عنوان «شاعر من شعراء الشباب»: «وهذا الحب الذي يخفق به قلب شاعرنا ليس مقصوراً على حب المرأة ولا حب الأصدقاء، ما أردت بذلك قط حين قلت أن نفسه محبة وإنما قصدت إلى معنى أشمل، هو معنى الحب العام الذي يعمر النفوس فلا يدع فيها مكاناً للبغضاء أو الحقد والذي يجعلها نزاعة أبداً إلى الاجتماع والعطف، وتلقي كل مظهر من مظاهر الحياة بنوع من القبول والرفق، فهو يودّ لو يشمل الكون جميعه بالحنان وأن يشمل كل شيء في الكون بالحنان وكذلك يكون بينهما تعاطف وتراحم وتواد. بعد ذلك يظهر في حب المرأة أو حب الأصدقاء أو حب العهود الماضية والدور البالية والأشجار الناضرة والذابلة والطيور المفردة والناتحة» (سيد بركة، ١٩٩٩، ص ١٢٩).

وهو يحب أن يسم لكل شيء ويسم له كل شيء، وهو يعشق الرضا والهدوء، يودّ لو كانت الحياة هدوءاً ورضاءً فيقول:

هو قلب ما درى كيف الشرور لا ولا كيف يرائي أو يخون
يحفظ الودّ وحاشا أن يحجور ولكم يكي لمراى البائسين

(قطب، ديوان، ص ١٦)

وفي قصيدة أخرى يرى أن العيش والحياة هو الحب العفيف البريء من الأهواء والأدران ويقول:

ما أرى العيش غير حبٍ بريء من ذميم الأهواء والأدران
ربّ يوم قضيتّه في حبورٍ بيسن جمع من صفوة الخلّان
دونه السهر والحياة جميعاً فسي رضاءٍ ومتعة وامتنان

(ن.م، ص ٧٥)

والقضية المهمة التي لا بد من الإشارة إليها هي أنه لا يوجد في شعر سيد قطب وتراثه الأدبي ما يعارض تراثه الإسلامي أو ينقضه ولا ما يشكل مغزراً في حياته أو يضع من قدره كعلم بارز في الفكر الإسلامي المعاصر، أو يحط من جهده في مجال الدعوة والإصلاح (مقدمة الديوان، ص ١٧).

ديوان شعره

لسيد قطب شعر كثير، منه ما جمعه هو بنفسه في ديوان «الشاطئ المجهول» الذي نشره في يناير سنة ١٩٣٥م وله مقدمة نثرية كتبه سيد قطب بنفسه تحدّث فيها عن «الشعر والنظريات العلمية والفلسفية»، و«الجسم والعقل والروح»، و«الجسم والزمن والوحدة»، و«الإحساس بالزمن ومحاولة الخلود»، و«ملكة التصوير وروح القصص»، و«موسيقى الديوان»، و«التعبير»، ومنه ما كان مبثّراً في الصحف والمجلات وجمعه عبد الباقي محمد حسين ونشره مع ديوان «الشاطئ المجهول» في ديوان سماه «ديوان سيد قطب» وهو يقول: «وديوان سيد قطب الذي تقدمه اليوم يشتمل على كل شعره

سواء ما أخرجه هو في ديوان «الشاطئي المجهول» أو ما أمكنتني جمعه من الصحف والمجلات ولم ينشر في ديوان، ويشكل ديوان «الشاطئي المجهول» حوالي نصف إنتاجه كله تقريباً وما جمعته يشكّل النصف الباقي أو يزيد قليلاً» (م.ن، ص ١٨).

ويشتمل ديوان «الشاطئي المجهول» على سبع وخمسين قصيدة وخمس مقطوعات وبمجموع أبياته ١١٠٣ بيتاً، وبمجموع قصائد الشاعر خارج ديوان «الشاطئي المجهول» واحد وسبعون قصيدة وبمجموع الأبيات ١٤٧٠ بيتاً.

وقد رتب عبد الباقي محمد حسين «ديوان سيد قطب» المشتمل على ديوان «الشاطئي المجهول» والقصائد المبعثرة في الصحف والمجلات، حسب الموضوعات التي تعالجها على الأبواب التالية:

١- التمرد، ٢- الشكوى، ٣- الحنين، ٤- التأمل، ٥- الغزل، ٦- الوصف، ٧- الرثاء، ٨- الوطنية.

سيد قطب وتراثه القصصي

تعتبر القصة من أكثر فنون الأدب شيوعاً في العصر الحديث، بحيث غلبت على بقية الأنواع الأدبية، واستحوذت على فكر كثير من الأدباء والنقاد كما استحوذت على فكر كثير من القراء، وذلك لأن القصة من أقرب الفنون الأدبية إلى النفس البشرية ولها قدرة ساحرة على إثارة العواطف وتغذيتها؛ ولذلك قلما تجد كاتباً مرموقاً ولم يكن له اهتمام بنوع ما بفن القصة.

وقد اهتم سيد قطب بفن القصة نقداً وإبداعاً وإن لم يكن زاده كثيراً في هذا النوع من الأدب، ففي مجال نقد القصة نتحدث عن أعماله في مبحث «تراثه النقدي»، وأما في مجال الإبداع فقد حاكمي رواد القصة في الأدب العربي المعاصر مع استلهم التراث الأدبي القديم، وكتب ثلاث روايات وثلاث قصص قصيرة.

كتب رواية «أشواك» على غرار رواية «سارة» للعقاد في أواخر الثلاثينيات أو الأربعينيات. وتعطي هذه الرواية صورة من صور النفس البشرية المحبة التي تعترض الأشواك والعقبات طريقها، وهي لا تستطيع تخطي تلك العقبات أو تحطيم هذه الأشواك كي تفوز بجيها، ولا تقدر في نفس الوقت على نسيان هذا الحب والانصراف منه إلى غيره كي تستقر ويهدأ بالها، فتكون في النهاية فريسة التخبط والأحلام. (محمد حسين، سيد قطب حياته وأدبه، ١٩٩٣، ص ٣٥٧)

والرواية في الحقيقة تجربة ذاتية للمؤلف بحيث لا يعدم القارئ السمات والملامح التي تجعل بطل الرواية نفس المؤلف.

ونشر رواية «طفل من القرية» سنة ١٩٤٥م، اتبع فيها طريقة طه حسين في «أيامه»، وأهدى الكتاب إليه وقال: «إلى صاحب كتاب الأيام، الدكتور طه حسين بك. إنما يا سيدي أيام كأيامك، عاشها طفل في

القرية. في بعضها من أيامك مشابه، وفي سائرهما اختلاف» (قطب، طفل من القرية، ١٩٧٣، ص ٦). ويصور سيد قطب في هذه الرواية فترة طفولته ونشأته في القرية ولكن يرسم إلى جانب تصوير حياته، صورة دقيقة للأسرة الريفية، والمجتمع القروي تجعل من الرواية وثيقة تاريخية يمكن التعرف منها على الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية لريف مصر في تلك الفترة (م، ن، ص ٥). وكتب رواية «المدينة المسحورة» سنة ١٩٤٥م على غمط ألف ليل وليلة مستلهماً التراث القديم على غرار توفيق الحكيم في مسرحية «شهرزاد»، وطه حسين في رواية «أحلام شهرزاد». اتبع سيد قطب في هذه الرواية الطريقة التقليدية في تأليف قصص ألف ليل وليلة، فروي أحداثها على لسان «شهرزاد»، بعد أن مهد لها بمقدمة تبين أن «شهريار» تعب من سماع القصص الأسطوري التي تقصها عليه «شهرزاد»، مما دعا إلى انسحاب «شهرزاد» من القصر وارتياح «شهريار» لهذا الانسحاب، ولكن «شهريار» لم يستطع أن يعيش في عالم الواقع كثيراً ورغب في العودة إلى عالم «شهرزاد» المسحور، فعادت تقص على مسامعه حكاية «المدينة المسحورة» على مدى عشر ليال تمثل كل ليلة جزء من أجزائها (محمد حسين، سيد قطب حياته وأدبه، ١٩٩٣، ص ٣٨٠).

وفي مجال القصة القصيرة كتب قصة «الخريف» ونشرها في مجلة «الشؤون الاجتماعية» في ديسمبر ١٩٤١م في العدد الثاني عشر، وقصة «أحياء وأموات»، نشرت في نفس المجلة في أكتوبر ١٩٤٤م في العدد العاشر، وقصة «وجه في الظلام»، نشرت في مجلة «الفكر الجديد» في يناير ١٩٤٨م في العدد الثالث (سيد بركة، ١٩٩٩، صص ١٠٥-١٠٨).

إضافة على ذلك فقد كتب سيد قطب بالاشتراك مع الروائي المصري عبد الحميد جودة السحار سلسلة «القصص الدينية للأطفال» في أربع حلقات، تضمنت الأولى معالجة فنية لقصص الأنبياء، وتناولت الثانية قصص السيرة النبوية، وجاءت الحلقة الثالثة حافلة بقصص الخلفاء الراشدين، بينما تضمنت الحلقة الرابعة حياة العرب في أوروبا حتى آخر أيامهم بالأندلس (يوسف زيد، ١٩٨٥، ص ٢٣٨).

سيد قطب وتراثه النقدي

مارس سيد قطب النقد منذ مطلع حياته الأدبية، فقد عرف في الأوساط الأدبية وهو مازال طالباً في كلية دارالعلوم واشتهر بين زملائه في الكلية بنظراته النقدية كما اشتهر بمقالاته النقدية التي كانت تنشرها الصحف والمجلات الأدبية، وبقي يترقى في عالم النقد الأدبي حتى غدا في أوساط الأربعمينات ناقداً كبيراً في مصر والعالم العربي، وأوشك على تكوين مدرسة نقدية أدبية جديدة لو لم يكن تغر اهتمامه، واتجاهه إلى الفكر الإسلامي والدراسات الإسلامية (الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، صص ٨٠-٨١).

وفي هذه المقالة أتطرق إلى تراث سيد قطب النقدي في المجالين التاليين:

١- تراثه النقدي في «مكتبة القرآن الجديدة».

٢- تراثه النقدي في مجال الشعر والأدب.

تراثه النقدي في «مكتبة القرآن الجديدة»

دخل سيد قطب إلى عالم القرآن الكريم بعد أن حمل رصيذاً نقدياً ضخماً وحساً نقدياً مرهفاً، ليتذوق جمال القرآن الفني، ويدرس أساليبه البليغة في البيان ويتحسس مواطن الحسن ومنابع السحر في تعبيره الجميل، وليدرك بعض أسرار الإعجاز التي اشتمل عليها.

وأول ما قام به في هذا المجال هو مقال نشره في مجلة المقتطف سنة ١٩٣٩م بعنوان «التصوير الفني في القرآن الكريم» بين في مقدمتها أن القرآن رغم ما قامت حوله من دراسات فانه لم يدرس من الناحية الفنية دراسة حقيقية، وذكر أن دراسة القرآن من الناحية الفنية واجبة اليوم (قطب، التصوير الفني في القرآن، ٢٠٠٦، صص ٨-٩).

وبعد مرور ستة أعوام كاملة على نشره هذا البحث وفي مطلع عام ١٩٤٥م، خرج سيد قطب على الناس بكتابه الرائع «التصوير الفني في القرآن» والذي سجّل فيه اكتشافه لهذه الظاهرة في التعبير القرآني. وكان سيد قطب يهدف إلى أن يجعل كتاب «التصوير الفني في القرآن» أساس الدراسات القرآنية التي ينوي إعدادها، حيث جعله الكتاب الأول في «مكتبة القرآن الجديدة» التي عقد العزم على إنشائها والتي أخرج منها ثلاثة كتب فقط وهي: «التصوير الفني في القرآن»، و«مشاهد القيامة في القرآن»، و«في ظلال القرآن» وأعلن عن أربعة كتب أخرى كحلقات في مكتبة القرآن الجديدة وهي: «القصة بين التوراة والقرآن»، و«المنطق الوجداني في القرآن»، و«النماذج الإنسانية في القرآن»، و«أساليب العرض الفني في القرآن» ولكنه عدل عن نشرها (م.ن، ص ٢٥٤).

وكانت نظرة سيد قطب الأولى إلى القرآن الكريم نظرة فنية جمالية، ولدواع أدبية بحثية، وكان يبحث عن الجمال والفن في التعبير القرآني، ويعد كتابه «التصوير الفني في القرآن» عملاً أدبياً يتعامل مع النص القرآني كنص أدبي مؤثر في حياة المسلمين، وقد أعلن هذا مراراً وقال في مقدمة الكتاب: «كان همّي كله موجّهاً إلى الجانب الفني الخالص، دون التعرض للمباحث اللغوية أو الكلامية أو الفقهية أو سواها من مباحث القرآن المطروقة» (م.ن، ص ٩).

وقال في مقدمة كتاب «مشاهد القيامة في القرآن»: «فلاني لأرجو أن أكون قد وفقت في هديي القريب من هذا الكتاب، كما أتمني أن أوفق في المهدف البعيد الذي أرجوه من لواحقه، ذلك المهدف البعيد، هو إعادة عرض القرآن، واستحياء الجمال الفني الخالص فيه، واستنقاذه من ركام التأويل والتعقيد، وفرزه من سائر الأغراض الأخرى التي جاء لها القرآن بما فيها الغرض الديني أيضاً، فهدفي هنا هدف فني خالص محض، لا أتاثر فيه إلا بحاسة الناقد الفني المستقل، فإذا التقت في النهاية قداسة الفن

بقراءة الدين فتلك نتيجة لم أقصد إليها ولم أتأثر بها، إنما هي خاصة كامنة في طبيعة القرآن، تلتقي عندها دروب البحث في النهاية ولو لم يحسب السالك حسابها في الطريق» (قطب، مشاهد القيامة في القرآن، ٢٠٠٦، ص ١٢).

هذا الهدف الفني المحض يبرز في الكتابين اللذين أصدرهما من «مكتبة القرآن الجديدة» وهما «التصوير الفني في القرآن» و«مشاهد القيامة في القرآن»، أما الكتاب الثالث الذي ظهر بعد ذلك وهو «في ظلال القرآن» فلم يكن الهدف الفني هو هدف سيد قطب الوحيد في التفسير، وإنما كان معه أهداف أخرى وكان هدفه من «الظلال» هدفاً فنياً وهدفاً دينياً في نفس الوقت.

وفي الحقيقة قد طرأ في هذه المرحلة تغيير كبير على شخصية سيد قطب تحول فيها من ناقد أدبي صرف إلى داعية ينطلق من أسس فكرية معينة ينظر من خلالها إلى القرآن الكريم كمنهج حياة يضمن للبشرية الراحة والطمأنينة والرفعة والبركة والطهارة والتناسق مع السنن الكونية.

يقول سيد قطب في مقدمة «في ظلال القرآن»: «وانتهيت من فترة الحياة - في ظلال القرآن - إلى يقين حازم حاسم إنه لا صلاح لهذه الأرض، ولا راحة لهذه البشرية، ولا طمأنينة لهذا الإنسان، ولا رفعة ولا بركة ولا طهارة، ولا تناسق مع سنن الكون وفطرة الحياة... إلا بالرجوع إلى الله، والرجوع إلى الله كما يتجلى في ظلال القرآن له صورة واحدة وطريق واحد لا سواه، إنه العودة بالحياة كلها إلى منهج الله الذي رسمه للبشرية في كتابه الكريم، إنه تحكيم هذا الكتاب وحده في حياتها والتحاكم إليه وحده في شؤونها، وإلا فهو الفساد في الأرض والشقاوة للناس» (قطب، في ظلال القرآن، ١٩٨٨م، ج ١، ص ١٥).

ولكن هذا لا يمنع أن يتضمن تفسير «في ظلال القرآن» أشياء تتصل بالأداء الفني بحيث يكون امتداداً لمنحى «التصوير الفني في القرآن»، ولو تتبعنا العلاقة بين الكتابين، لرأينا أن سيد قطب يستشهد كثيراً في تفسيره بالتصوير الفني (البدوي، ٢٠٠٢، ص ١٤٠).

تراثه النقدي في مجال الشعر والأدب

أول كتاب نقدي كتبه سيد قطب هو كتاب «مهمة الشاعر في الحياة وشعراء الجيل المعاصر» الذي كان في الأصل محاضرة ألقاها في قاعة كلية دار العلوم وحضرها الأساتذة والطلاب وأعجب الجميع بنظراته النقدية كما أعجبوا بجرأته في الإعلان عن آرائه. وطبع هذا الكتاب سنة ١٩٣٣م (الخالدي، سيد قطب از ولادت تا شهادت، ١٣٨٠، ص ٦٤٧) وبذلك يعتبر أول كتاب مطبوع له، وهذا يدل على اهتمامه الكبير بنقد الأدب. وتحدث سيد قطب في هذا الكتاب عن: مهمة الشاعر في الحياة، من هو الشاعر؟، الخيال في الشعر، ذوق الشاعر، التعبيرات الشعرية، وشخصية الشاعر.

واعتبر الشعر أحد الفنون الجميلة ورأي أن أكبر مهمة لهذه الفنون جميعها أن تقوم واسطة بين ما

هو كائن وما يجب أن يكون، وأن يقرّبنا من المثل الأعلى الذي نرنو إليه كلما عزّ علينا بلوغه في عالم الحقيقة (قطب، مهمة الشاعر في الحياة، ص ١٣).

وكتاب نقدي آخر له هو كتاب «كتب وشخصيات» الذي كان في الأصل مقالات نقدية كتبها سيد في مجلات الرسالة، المقتطف، الكاتب، والكاتب المصري ثم جمعها وطبعها بهذا العنوان سنة ١٩٤٦م واختار في الكتاب شخصيات أدبية وكتبهم الأدبية وتصدى لتحليل ونقد هذه الشخصيات وآثارهم. ففي البداية تطرق سيد قطب في هذا الكتاب إلى وظيفة النقد وأصوله ورأى أن وظيفة الناقد في الجو العام هو التوجيه والتقييم ووضع الأسس، وتشخيص المذاهب وتصوير أطوارها ومناهجها، بينما وظيفته مع كل مؤلف هو وضع «مفتاحه» في أيدي قرائه الذين يقرأون أعماله متفرقة ولا يسدرون الطبيعة الفنية التي تصدر عنها هذه الأعمال (قطب، كتب وشخصيات، ١٩٤٦، ص ٥).

ثم تناول بالبحث كتباً وشخصيات في عالم الشعر، والقصة والرواية، والنفس والعالم، والبحوث والدراسات، والتراجم والتاريخ.

ففي عالم الشعر بعد مقدمة حول «الوعي في الشعر»، و«النفس الإنسانية في الشعر العربي»، و«الطبيعة في الشعر العربي»، درس «أغاني شيراز» ترجمة ديوان حافظ الشيرازي، الشاعر الإيراني الشهير، فأعجب بعالم حافظ العذب وبروحه الصافية وقال: «لقد أخلدت مع حافظ إلى الغناء العذب بروح صادقة، لا تكثرها شوائب الحياة، ولا هموم العيش، ولا أحقاد الناس، ولا تفسدها كذلك غواشي القلق، ولا هموم الفكر، ولا الجدل الذهني العقيم» (م، ص ٧١)، كما درس ديوان «أعاصير مغرب» للعقاد.

ونقد تحت عنوان «من شعراء المهجون» كتاب «بشار» للمازني، و«أبو نواس» لعبد الرحمن صدقي، و«أبو نواس» لعبد الحليم عباس.

وفي عالم القصة والرواية نقد «على هامش السيرة» و«أحلام شهرزاد» و«شجرة البوس» لطلح حسين، و«بيجماليون» و«الرباط المقدس» لتوفيق الحكيم، و«ابراهيم الثاني» للمازني، و«الرواية الشعرية بين شوقي وعزير أباطة» للدكتور أحمد بك زكي، و«العباسة» لعزير أباطة، كما نقد «سارق النار» لخليل هندراوي، و«خان الخليلي» لنجيب محفوظ، و«المليح الأكبر» لعادل كامل، و«بنت الشيطان» لخمود تيمور، و«قتديل أم هاشم» ليجي حقي، و«هزات الشياطين» لعبد الحميد جودة السحار.

وفي عالم النفس والعالم درس كتاب «البيادر» لميخائيل نعيمة، و«أؤمن بالإنسان» لعبد المنعم خلاف، و«سندباد عصري» لحسين فوزي، و«العناصر النفسية في سياسة العرب» لشفيق حجري. وفي مجال البحوث والدراسات تطرق إلى كتاب «على هامش التاريخ المصري القديم» لعبد القادر حمزة، و«شوقي» لأنطون الجميل، و«دفاع عن البلاغة» للزيات، و«بين الفلسفة والأدب» لعللي أدهم.

وفي قسم التراجم والتاريخ نقد كتاب «شاعر الغزل» للعقاد وقارن فيه بين العقاد وهيكل وطه حسين في دراسة الشخصيات، كما نقد كتاب «محمد علي الكبير» لشفيق غربال. وفي الختام نقد كتاب «مدينة دمشق» لمحمد كرد علي، و«مدينة بغداد» لطفه الراوي.

ولكن أهم أثر نقدي لسيد قطب هو كتاب «النقد الأدبي أصوله ومناهجه» الذي يظهر آراء سيد قطب النقدية وطبع سنة ١٩٤٨م، وأهدى سيد قطب كتابه هذا إلى الناقد العربي الكبير «الشيخ عبد القاهر الجرجاني» باعتباره أول ناقد عربي أقام النقد الأدبي على أسس علمية نظرية، ولم يطمس بذلك روحه الأدبية الفنية، ويبن قيمته الموضوعية، وقيمه التعبيرية والشعورية، وتعين مكانه في خط سير الأدب، وتحدد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته وفي العالم الأدبي كله، وقياس مدى تأثيره بالحيط، وتأثيره فيه، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك» (قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ١٩٩٠، ص ٧).

ثم تحدث عن العمل الأدبي وعرفه بأنه «التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية» (م. ن، ص ٩)، ورأى أن التعبير الجميل لا يدخل في باب الأدب إلا إذا كان تعبيراً عن تجربة شعورية.

ثم أشار إلى القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي ورأى أن العمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير، ويصعب الفصل بينهما فقال: «ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الأدبي إلى عناصر لفظ ومعنى أو شعور وتعبير، فالقيم الشعورية والتعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية، وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوّره، وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين» (م. ن، ص ٢١).

وذكر للتجربة الشعورية ثلاث سمات أساسية وهي:

١. إن لكل أديب طابعه الخاص، ولا يرى تعارضاً بين أن يكون للأديب طابعه الخاص، وأن يقع التجاوب بينه وبين الآخرين، لأن هناك قدراً مشتركاً من المشاعر الإنسانية العميقة، كما أن هناك استعداداً في الكثيرين لأن يسمو على طبيعتهم.

٢. إن الأديب له اتصال بنبع الحياة وبالكون الكبير، ويفتح المنافذ بيننا وبين هذا النبع بقدر ما نطيق، ويرى أن قيمة الأديب الكبرى إنما تقاس بمقدار اتصاله بهذا النبع.

٣. إن الشاعر لابد أن يكون صادقاً، لأنه لا يكون للشاعر طابع خاص، ولا يستطيع أن يصلنا بنبع الحياة والكون الكبير إلا إذا كان صادقاً، ولكن لا يعني سيد قطب بالصدق، الصدق الواقعي لأنه مبحث يهم الأخلاق على حد تعبيره، وإنما يعني الصدق الفني أي صدق الشعور بالحياة وصدق التأثير بالمشاعر (م. ن، صص ٢٢-٣٢).

وفي القيم التعبيرية تحدث عن الألفاظ وكيفية دلالتها على معانيها الذهنية والصور والظلال المصاحبة لها، كما تحدث عن «العبارة» في العمل الأدبي و«طريقة تناول الموضوع والسير فيه» ورأي أن العبارة «تستمد دلالتها في العمل الأدبي من مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ، ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغماً بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة» (م.ن، ص ٤٣).

وبعد ذلك تحدث عن فنون العمل الأدبي وذكر منها الشعر، والقصة، والأقصصة، والتمثيلية، والترجمة والسيرة، والخاطرة والمقالة والبحث، وذكر هذه الفنون كتفصيل لما قاله في «العمل الأدبي» لاختلاف طريقة تناول الموضوع وطبيعة التجربة الشعرية والتعبير عنها في هذه الفنون المختلفة، فيقول في ذلك: «وإذا كانت عناصر التعبير هي الدلالة اللغوية للألفاظ والعبارات، والإيقاعات الموسيقية للكلمات والتراكيب، والصور والظلال الزائدة على المعاني اللغوية، ثم تناول الموضوع والسرفيه، إذا كانت هذه هي عناصر التعبير الأدبي عامة فإنها ليست بدرجة واحدة في كل فنون العمل الأدبي وبخاصة طريقة تناول الموضوع والسرفيه، فهي تختلف في كل فن عنها في الآخر حسب موضوعه واتجاهه، وقبل هذا كله هناك طبيعة التجربة الشعرية في كل فن من الفنون الأدبية المختلفة» (م.ن، ص ٥٤).

ثم تحدث عن قواعد النقد الأدبي بين الفلسفة والعلم ورأي أن إقامة قواعد النقد الفني على أساس من الفلسفة والدراسات العلمية مجدية ومفيدة إذا لم تصل إلى الطبيعة الفنية والأسلوب الفني أو العمل الفني ذاته فيقول: «وإنه ليكون من الخطأ الفادح، الاعتماد الكلي في قواعد النقد الفني على أساس علم لا يستطيع الجزم فيه بشيء إلا وهناك احتمال أن تظهر وراء هذا الجزم حالات لا يشملها، وقد تغيره من الأساس» (م.ن، ص ١٠٨).

ويقول أيضاً بعد أن ذكر أمثلة مختلفة في الاعتماد على الدراسات العلمية والفلسفية في النقد الفني: «ولعلنا ننتهي من هذه الأمثلة إلى شيء من القصد في الاعتماد على الدراسات العلمية في صدد النقد الفني، فهي مأمونة ومجدية طالما هي تبحث في المحيط البعيد الواسع للعمل الفني، ولكنها تفقد قيمتها حين تصل إلى الطبيعة الفنية والأسلوب الفني، أو إلى العمل الفني ذاته، ولابد حينئذ من استخدام الوسائل الفنية البحتة المعتمدة على الشعور والذوق، وعلى القواعد الفنية المباشرة المتصلة بأدوات الفن وطرائقه في التعبير والأداء» (م.ن، ص ١٠٩).

وفي الختام تحدث سيد قطب عن مناهج النقد الأدبي وذكر منها: ١- المنهج الفني؛ ٢- المنهج التاريخي؛ ٣- المنهج النفسي؛ ٤- المنهج المتكامل، ورأي أن هذه المناهج تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعام، ولكنها تفسد وتضر إذا جعلت قيوداً وحدوداً. وهو وإن كان يميل إلى المنهج الفني

ولكن يرحح من بين هذه المناهج المنهج المتكامل الذي يشمل المنهج الفني والتاريخي والنفسي ويسراه أفضل وأكمل منهج نقدي لابد أن يسلك طريقه في النقد الأدبي ويقول: «وهكذا ننتهي إلى القيمة الأساسية لهذا المنهج «المنهج المتكامل» في النقد، وهي أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، ولا يفرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية، وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية» (م، ن، ص ٢٢٨).

خاتمة البحث

لقد حاولت في هذه الدراسة أن أدرس صفحة مجهولة من صفحات حياة سيد قطب، وألقي الضوء على حياته الأدبية والنقدية وقد وصلت إلى النتائج التالية:

١- كان سيد قطب أديباً وناقداً قبل أن يكون مفكراً إسلامياً، ويرجع جزء من تأثيره ككاتب ومنظر إسلامي إلى قدرته الأدبية وسحره في التعبير.

٢- مارس سيد قطب نظم الشعر في فترة مبكرة من حياته، وتعد الفترة من ١٩٣٠م إلى ١٩٤٠م فترة ازدهار شاعريته. ولقد برزت في شعره اتجاهات شعرية مختلفة مثل الاتجاه المحافظ البياني لشعراء مدرسة الديوان، والاتجاه الرومانسي الذهني والوجداني، والاتجاه الرمزي، ولكن يغلب على شعره العزة الرومانسية باتجاهيه الذهني المتأثر من مدرسة الديوان، والوجداني المتأثر من مدرسة أبولو. ويخلو شعره من المدح والفخر والمجاء والغزل الحسي الفاحش.

٣- مارس سيد قطب النقد من بداية حياته الأدبية وكانت اهتماماته النقدية في مجال «القرآن الكريم» وفي مجال «الشعر والأدب». ففي مجال «القرآن الكريم» كتب «التصوير الفني في القرآن» و«مشاهد القيامة في القرآن» وكانت نظراته إلى القرآن الكريم في هذين الكتابين نظرة فنية جمالية ولدواع أديبية، و«في ظلال القرآن» ولم يكن هدفه في هذا الكتاب هدفاً فنياً فقط، بل كان هدفه فنياً وديناً، وفي مجال «الشعر والأدب» كتب «مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر» و«كتب وشخصيات» و«النقد الأدبي أصوله ومناهجه».

المصادر والمراجع

١. البدوي، أحمد محمد. سيد قطب ناقدًا. القاهرة: الدار الثقافية، ٢٠٠٢.
٢. الجندي، أنور. خصائص الأدب العربي في نظريات النقد الأدبي الحديث. الطبعة الثانية. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥.
٣. الخالدي، صلاح عبدالفتاح. نظرية التصوير الفني عند سيد قطب. الطبعة الثانية. جـدة: دار المنار، ١٩٨٩.
٤. _____ . سيد قطب از ولادت تا شهادت. ترجمه جليل بهرامى نيا، طهران: نشر إحسان، ١٣٨٠ش.
٥. سيد بركة، محمد. سيد قطب صفحات مجهولة. دار الاعتصام، ١٩٩٩.
٦. قطب، سيد. التصوير الفني في القرآن. بيروت: دار الشروق، ٢٠٠٦.
٧. _____ . ديوان سيد قطب. جمع وتوثيق عبدالباقي محمد حسين، الطبعة الثانية. المنصورة: دارالوفاء، ١٩٩٧.
٨. _____ . طفل من القرية. بيروت: دار الشروق، ١٩٧٣.
٩. _____ . في ظلال القرآن. الطبعة الخامسة عشرة. بيروت: دار الشروق، ١٩٩٨.
١٠. _____ . كتب وشخصيات. مطبعة الرسالة، ١٩٤٦.
١١. _____ . مشاهد القيامة في القرآن. القاهرة: دارالمعارف، ٢٠٠٦.
١٢. _____ . مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر.
١٣. _____ . النقد الأدبي أصوله ومناهجه. الطبعة السادسة. بيروت: دار الشروق، ١٩٩٠.
١٤. محمد حسين، عبد الباقي. سيد قطب حياته وأدبه. الطبعة الثانية. المنصورة: دار الوفاء، ١٩٩٣.
١٥. يوسف زيد، صفوت. التيار الإسلامي في قصص عبد الحميد جودة السحار. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

الأدب وعناصره الجمالية

علي سليمي^١، محمد نبي أحمد^٢

١. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية بجامعة الرازي كرمانشاه

٢. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية بجامعة الرازي كرمانشاه

(تاريخ الاستلام: ١٤٨٨/١٠/٢٦؛ تاريخ القبول: ١٤٨٩/٢/٢٥)

الملخص

لا يكاد يتفق الأدباء على تعريف واحد للأدب. ولكن ما يوجد في كل التعاريف هو: أن الأدب يتكوّن من عناصر تميّزه عن غيره وتعطيه حياة أبدية، هذه العناصر هي: العاطفة، الخيال، الفكرة، الموسيقى والأسلوب. فالعاطفة هي التي تعطي الأدب صفة الخلود بحيث نقرأ النصوص الأدبية مرّة بعد مرّة فلا نملّ من قراءتها. والخيال هو مركّب تركبه العاطفة فتقطع بها المسافات الشاسعة دون ملال ودون صعوبة. والفكرة هي النواة التي تكمن في خفايا الآثار الخالدة فتشمر هذه الآثار دون أن نلّى أو تستهلك. والموسيقى هي سحر الكلام وهي التي تزين هذه الآثار وتعطيها نشاطاً وحيوية وهي التي تزيد العناصر الأخرى جمالاً وزينة. والأسلوب هو طريقة نسج هذه العناصر الأربعة بعضها مع بعض. ولكلّ شاعر أو كاتب أسلوبه الخاص، فلذلك يقال: "إنّ الأسلوب هو الشخص". والأسلوب يظهر إذا قيسَت النصوص الأدبية بعضها مع بعض. في هذه المقالة محاولة للدراسة هذه العناصر الجمالية بإيجاز. فهذه المقالة تتحدث عن الأدب وعناصره والأسلوب، ثم أتت بنماذج من الشعر العربي والفارسي. هذا وقد قارنا النظريات الأدبية والأسلوبية بتلك النماذج.

الكلمات الرئيسية:

عناصر الأدب، العاطفة، الخيال، الفكرة، الموسيقى والأسلوب.

المقدمة

اختلف الباحثون منذ القدم في تعريف الأدب وكثر جدالهم فيه. ولكنهم مع الخلاف بينهم في تعريف الأدب وعناصره الجمالية، متفقون على أن في الأدب سرّاً وميزة تجعله خالداً حياً طيلة القرون وعبر الأجيال، فهذه الميزة تدرك أحياناً إلى حدّ ما ولكنها لا توصف وصفاً كاملاً، كما عبّر عنه النقاد القدماء بـ "منطقة ما لا يعلّل" في النص الأدبي وهي الجمال الذي يشعر به كلّ من له ذوق مرهف في الشعر والأدب ولكن إذا قصد وصفه لا يمكن وصفه بكامله، فنحن كلنا نشعر بجمال الورد ورائحتها الطيبة ولكننا إذا أردنا أن نصفها، كيف نصفها وماذا نقول عنها؟ هل وصفنا لها، وإن كان في غاية البلاغة في الوصف، يعادل جمالها وشذاها؟ فنقول مثلاً إنّ الورد جميلة ولها رائحتها الطيبة ومثل هذه الجمل، ولكن هل هذا الوصف تصف الورد كما هي وتعبّر عن جمالها الساحر ورائحتها الطيبة؟

فنحن نقرأ النصوص الأدبية مرّة بعد مرّة ولا نملّ من قراءتها. ما هو سرّ هذا البقاء الأبدى؟ ما هي العناصر التي تعطي الأدب صفة الخلود؟ وهل يمكن وصف هذا الجمال الساحر وصفاً كاملاً؟ إنّ الأدباء مع اختلافهم في العناصر التي تحبّب الآثار الأدبية لدى القلوب والأذواق المختلفة عبر القرون، متفقون على أن قوام الأدب وسحره يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه العناصر الجمالية فهي التي تخلّد الآثار الأدبية وتعطيها حياة أبدية.

تعريف الأدب

لا يكاد يتفق الأدباء على تعريف واحد للأدب. كما يقال: «فكثيراً ما اختلف الباحثون في تعريف الأدب وطال جدالهم فيه ولكن مهما يكن بينهم من خلاف، فهم لا يمارون في توافر عنصرين في كلّ ما يصحّ أن نطلق عليه أدباً، هما: الفكرة وقالها الفتى، والمادة والصيغة التي تصاغ فيها» (غنيمي، ١٩٨٧، ص ١١).

كما يعرف أحمد الشايب الناقد المصري، الأدب بقوله: «الأدب هو هذه النصوص الخالدة التي يقرأها الناس مرّة ومرّة» (الشايب، ١٩٩٤، ص ١٨) كما يعرفه أحمد أمين، فيقول: «وخير تعريف للأدب أنّه التعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة» (أمين، ١٩٦٧، ص ١٧).

يبدو أنّ سيّد قطب، في تعريفه للأدب والشعر، يشير إلى ما هو أفضل وأجمل ممّا أشار إليه الآخرون، فيقول في تعريف الأدب: «إنّه التعبير عن تجربة إنسانية بلغة تصويرية، هدفها التأثير، وفي شكل جمالي قادر على توصيل تلك التجربة».

ثم يشرح هذا التعريف، فيقول: «فكلمة التعبير تصوّر لنا العمل ونوعه، وتجربة شعورية تبين لنا مادته وموضوعه، وصورة موحية تحدّد لنا شرطه وغايته». ويتحدّث سيّد قطب عن الشعر خاصّة، بعد هذا التعريف الموجز للأدب، فيقول: «الشعر ليس تعبيراً عن الحياة - كما غالى بعض الكتاب - إنّما هو تعبير عن اللحظات الأقوي والأملأ بالطاقة الشعورية في الحياة. وليس لموضوع التعبير في ذاته دخل في هذا. فالهمم درجة الانفعال الشعوري بهذا الموضوع».

ثم يشير قطب إلى أهمية درجة انفعال الشاعر والأديب وأثره في التعبير عمّا يخلقه، فيقول: "فقد يقف الشاعر أمام الطبيعة الجميلة المزهوة في الربيع فلا تثير انفعاله لسبب من الأسباب. وقد يقف أمام دودة صغيرة أو حائط متهدّم، فتجيش وتنفعل، فتكون التجربة الأولى بعيدة عن السروح الشعرية والتعبير الشعري، وتكون الثانية حافلة بالطاقة الحافزة على التعبير (قطب، ١٩٩٠، ص ٥٦-١٠) يبدو أنّ هذا التعريف للأدب والشعر، هو أجهل تعريف له، لأنّ فيه إشارة صريحة إلى العناصر التي بما تصبح الشعر شعراً، وهي التي تتضمّن شعريته وبدونها لا تكون شعراً، وهي: التعبير عن تجربة إنسانية ولكن - في رأيه - لا يعتبر كلّ تعبير عن تجربة إنسانية شعراً، بل يجب أن يكون هذا التعبير قريباً بانفعال شعوريّ مملوء بالخيال. وفي هذا التعريف إشارة موجزة إلى أهمّ ما للشعر من العناصر، كما فيه إشارة أخرى قيّمة جدّاً وهي أنّ الموضوع ليس هامّاً في الشعر، بل أكثر منه أهمية، هو درجة انفعال شعوريّ بالموضوع كما يقول: «كلّما ولد أديب عظيم ولد معه كون عظيم لأنّه سيرك للإنسانية في أدبه نموذجاً من الكون لم يسبق أن رآه إنسان» (قطب، ١٩٩٠، ص ١٥).

عناصر الأدب

إنّ الأدب يتكوّن من عناصر خمسة هي: العاطفة والخيال والمعنى والموسيقى والأسلوب. بحيث أنّ كلّ نوع من الأدب لابدّ أن يشتمل على هذه العناصر ولا يخلو من عنصر منها. و«الفرق بين الأنواع الأدبية أنّ بعضها قد يحتاج إلى كمية أكبر من بعض هذه العناصر، فالشعر مثلاً يحتاج إلى مقدار من الخيال والموسيقى أكثر ممّا يحتاج إليه الحكم، والحكم يحتاج إلى مقدار من المعاني أكثر ممّا يحتاج إليه من الخيال» (أمين، ١٩٦٧، ص ٣٧).

العاطفة

العاطفة هي الحالة الوجدانية التي تدفع بالإنسان إلى الميل إلى شيء أو الانصراف عنه، وما يتّبع ذلك من حبّ أو كره، سرور أو حزن، رضی أو غضب. وإنّها تعتبر عنصراً هامّاً في العمل الأدبي. فإذا عبّرنا عن فكرة أو معنى بلغة علميّة لم تتدخل عواطفنا في الموضوع كثيراً. ولكنّ النصّ الأدبي وخاصّة الشعر منه لا يقف من الوجود هذا الموقف الحيادي بل إنّ عاطفة الشاعر أو الكاتب دائماً تتحد

بالموضوع بحيث يصبح الموضوع جزءاً من تجربته النفسية، فتعطيه صفات ليست له في الواقع، ولذلك أنه بإمكان موضوع واحد أن يصطبغ بصبغة خاصة لدى كل شاعر أو كاتب وحتى عند شخص واحد في حالاته المختلفة. فلذلك يقال: «إن لغة الشعر لغة مجازية تقترب من الرمز في بعض الأحيان، ولهذا يصبح "الرمز" وسيلة لإدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته» (جمعة، ٢٠٠٣، ص ٣٨). إذن فالعاطفة هي عنصر هام في الأدب.

يشير أحمد أمين إلى صفة الخلود في الأدب ويوضح سببه، فيقول: «العاطفة... وهي التي تمنح الأدب الصفة التي نسميها "الخلود" فنظريات العلم ليست خالدة فالعلم الذي كان في زمن المتنبي مات وبقي شعر المتنبي ولم يبق العلم الذي في زمنه إلا للتاريخ والسبب في ذلك أن العلم خاضع للعقل والعقل سريع التغير في الإنسان حتى في إنسان واحد من صباه إلى شبابه إلى شيخوخته أما العاطفة فلا تتغير إلا قليلاً وإذا تغيرت، تغيرت في أشكالها دون أساسها، فمثلاً عاطفة الحزن على الميت وعاطفة الإعجاب بالبطولة، قد اتخذت أشكالاً مختلفة عند الأمم ولكنها في جوهرها ثابتة عند الجميع» (أمين، ١٩٦٧، ص ٣٩). ثم يشير أحمد أمين إلى سبب حبنا لقراءة النصوص الأدبية مرة بعد مرة خلافاً للنصوص العلمية، فيقول: «لأن العواطف أساس من أسس الأدب وهي التي تجعله خالداً وكانت العواطف لا تتغير، نحب أن نقرأ الشعر مراراً فلا نمل من إعادة قراءته، على حين أننا نمل بسرعة من قراءة كتاب علمي متى كنا نعلم ما فيه، لأنه مرتبط بالعقل لا العاطفة وشيء آخر هو أن العاطفة أوسع مجالاً لتوضيح الشخصية» (ن.م).

ومما لا شك فيه أن إثارة العواطف هي عنصر ظاهر في الأدب ومن هذا نستطيع التفرقة بين العالم والأديب. «فالعالم يلاحظ الأشياء ويستكشف ظواهرها وقوانينها وعلاقاتها بالأشياء الأخرى وعلاقاتها بالظروف التي تحيط بها، على حين أن الأديب يلاحظ الأشياء من حيث علاقتها بعواطفه ومشاعره» (أمين، ن.م). فإذا كان الحافظ الذي دفع الشاعر إلى قول الشعر حقيقياً غير زائف، أثرت القصيدة في نفس القارئ تأثيراً بالغاً، وهزت وجدانه، لأن عاطفتها كانت صادقة قوية، وإذا كان غير حقيقي، كانت عاطفته كاذبة لا تؤثر في المخاطب ولا تحرك كيانه.

تبدو قضية صدق العاطفة في الشعر بشكل واضح في الرثاء، فعاطفة الشاعر فيه أصدق من غيرها غالباً، كما أشار إليه الأديباء والنقاد منذ القدم، يقول جاحظ: «قيل لأعرابي: ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ فأجاب: لأننا نقول الشعر وأكبادنا تحترق» (الجاحظ، ٢٠٠١، ج ٢، ص ٣٨٧). فإذا كانت العاطفة صادقة تجري على لسان الشاعر كلمات وجمل تعبر عما يختلج في صدره من المشاعر والعواطف.

والآن نتخذ موضوعاً واحداً لنرى درجة العواطف المختلفة فيه، قوتها وضعفها، ولنلاحظ كيف

يتحد الموضوع بعاطفة الشاعر فيسيطر على شعره وعلى لسانه ما يجيش في صدره. فانظر إلى عاطفة الخنساء حين تصف أخاها صخراً (الخنساء، [د.ت.]، ص ٨٥):

فَلَوْلَا كَثْرَةُ الْبَاكِينَ حَوْلِي عَلَى إِخْوَانِهِمْ لَقَتَلْتُ نَفْسِي
يُذَكِّرُنِي طُلُوعُ الشَّمْسِ صَخْرًا وَاذْكُرُهُ لِكُلِّ غُرُوبِ شَمْسٍ
وَمَا يَكُونُ مِثْلَ أَحْيَى وَلَكِنْ أَعَزِّي النَفْسَ عَنْهُ بِالنَّاسِي

ثم انظر إلى العاطفة، صدقها وقوتها أيضاً، لدى الدعبل الخزاعي شاعر أهل البيت، عندما يصف فاجعة كربلاء، فينشد من أعماق قلبه وهو متأثر بهذه المصيبة العظيمة، فيقول: (دعبل الخزاعي، ١٩٩٤، ص ٤١).

أَفَاطِمُ لَوْ جَلَّتِ الْحُسَيْنُ مُحَدَّلًا وَقَدْ مَاتَ عَطْشَانًا بِشَطِّ قَرَاتٍ
إِذَا لِلطَّمَتِ الْحَدُّ، فَاطِمَ، عِنْدَهُ وَأَجْرَيْتِ دَمْعَ الْعَيْنِ فِي الْوَجَنَاتِ
أَفَاطِمُ! قَوْمِي يَا ابْنَةَ الْحَيْرِ وَأَنْدِي نُحُومَ سَمَآوَاتٍ بِأَرْضِ فَلَاةٍ

ثم قارنها بالأبيات التالية من الرثاء في شعر المتنبي (ت ٣٥٤هـ) حينما يرثي محمد بن إسحاق التنوخي ومع أن المتنبي قمة شاعرة في الشعر العربي القديم، لكنه في رثائه هذا، حال من العاطفة القوية الصادقة التي نلاحظها في رثاء الخنساء والدعبل الخزاعي، لأن تأثر المتنبي بهذه الحادثة بقي سطحياً فلم يتدخل في أعماق قلبه (المتنبي، ٩، ج ٢، ص ٢٣١):

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ قَبْلَ ذَنْبِكَ فِي الْفَرَى أَنَّ الْكَوَكِبَ فِي الثَّرَابِ تَفُورُ
مَا كُنْتُ أَمْلُ قَبْلَ نَعِيشِكَ أَنْ أَرَى رَضْوَى عَلَى أَيْدِي الرِّجَالِ تَسْمُرُ
خَرَجُوا بِهِ وَلِكُلِّ بَالِكٍ خَلَفَهُ صَعَقَاتُ مُوسَى يَوْمَ ذَلِكَ الطُّورُ
وَالشَّمْسُ فِي كَيْدِ السَّمَاءِ مَرِيضَةٌ وَالْأَرْضُ وَاجِفَةٌ تَكَادُ تَمُورُ

فنشاهد بوضوح أن عاطفة الحزن في هذه المراثي الثلاث، يختلف بعضها مع بعض وسببه هو اختلاف الشعراء وقوة صدقهم في عواطفهم. نلاحظ أن الخنساء من شدة تحسرها على أخيه صخر قد هدّت بقتل نفسها، كما نلاحظ أيضاً أن الدعبل الخزاعي قد كشف في صدق عاطفة عن حزنه وتحسره منادياً فاطمة (ع) بنت الرسول (ص) في ألم وحزن بكرات.

فسيطرت على الأبيات الأولى والثانية، صدق العاطفة وقوتها وهي التي تلقي على الشاعرين ما يناسبهما من الكلمات والإيقاعات للتعبير عما ينتلج في صدورهما من الحزن والتحسر الشديدين. ولكن في القسم الثالث نلاحظ أن المتنبي لم يتأثر بالمصيبة كخنساء والدعبل، لذلك قد فغم رثاءه بمبالغات خالية من صدق العاطفة، فالأبيات - كما يقال - بالمدح أشبه منه بالمراثية.

فإذا أثرت القصيدة في نفس القارئ أثراً بالغاً، وهزت وجدانه، يحكم بأن عاطفتها قوية صادقة

وإذا لم تكن كذلك، كانت عاطفتها ضعيفة كاذبة. و«إن أهم مقاييس نقد العاطفة هي: صدقها، قوتها، ثباتها، تنوعها وسموها» (الشاب، ١٩٩٤، ص ١٩٠).

والآن لبيان أثر العاطفة في النص، في لغته وفي أسلوبه، نأتي بنصين من نهج البلاغة ليتضح لنا الفرق بين العواطف المختلفة والغالبة على النص، ففي النص الأول، يصف الإمام علي (ع) أصحاب الرسول (ص) وشلتهم في سبيل الدفاع عن عقيدتهم والجهاد مع عدوهم. فالعاطفة المسيطرة على النص عاطفة مملوءة بالفخر والقوة والشدة؛ فاللغة في النص تناسب هذه الحالة، فتثير في نفسية المخاطب العظمة والفخر. وفي النص الثاني يتألم الإمام (ع) من تناقل أصحابه وضعفهم في الجهاد ونحاذلهم، فسيطرت على النص عاطفة حزينة مولة. فإذا قرأنا النص الأول اخذتنا عاطفة مثيرة للتضحية والفداء، بينما أن في قراءة النص الثاني، تحترق قلوبنا حزناً وتألماً:

ألف) وَلَقَدْ كُنَّا مَعَ رَسُولِ اللَّهِ (ص) نَقْتُلُ آبَاءَنَا وَأَبْنَاءَنَا وَإِخْوَانَنَا وَأَعْمَامَنَا، مَا يَزِيدُنَا ذَلِكَ إِلَّا إِيمَانًا وَتَسْلِيمًا، وَمُضِيًّا عَلَى اللَّقَمِ، وَصَبْرًا عَلَى مَضَضِ الْأَلَمِ، وَجِدًّا عَلَى جِهَادِ الْعَدُوِّ، وَلَقَدْ كَانَ الرَّجُلُ مِنَّا وَالْآخَرُ مِنْ عَدُوِّنَا يَتَصَاوَلَانِ تَصَاوُلَ الْفَحْلَيْنِ، يَتَخَالَسَانِ أَنْفُسَهُمَا، أَهْمَا يَسْتَقِي صَاحِبُهُ كَأْسَ الْمُتَوَلِّينِ، فَمَرَّةً لَنَا مِنْ عَدُوِّنَا، وَمَرَّةً لِعَدُوِّنَا مِنَّا، فَلَمَّا رَأَى اللَّهُ صِدْقَنَا أَتَوَّلَ بِعَدُوِّنَا الْكِبْتَ، وَأَتَوَّلَ عَلَيْنَا التَّصَرُّ، حَتَّى اسْتَقَرَّ الْإِسْلَامُ مُلْقِيًا جِرَانَهُ وَمُتَبِّوًا أَوْطَانَهُ، وَلَعَمْرِي لَوْ كُنَّا نَأْتِي مَا أَتَيْتُمْ، مَا قَامَ لِلَّذِينَ عَمَدُوا، وَلَا اخْضَرُّ لِلْإِيمَانِ عُدُوٌّ، وَأَنْتُمْ اللَّهُ لَتَحْتَلِبُنَهَا دَمًا، وَلَتَشَبِعُنَهَا نَدَمًا (حطبة ٥٦)

ب) أَلَا وَإِنِّي قَدْ دَعَوْتُكُمْ إِلَى قِتَالِ هَؤُلَاءِ الْقَوْمِ لَيْلًا وَنَهَارًا، وَسِرًّا وَإِعْلَانًا، وَقُلْتُ لَكُمْ: اغْزَوْهُمْ قَبْلَ أَنْ يَغْزَوْكُمْ، فَوَاللَّهِ مَا غَزِيَ قَوْمٌ قَطُّ فِي عَقْرِ دَارِهِمْ إِلَّا ذُلًّا، فَتَوَاكَلْتُمْ وَتَحَادَثْتُمْ حَتَّى شَتَّتَ عَلَيْكُمُ الْغَارَاتُ، وَمَلَكَتْ عَلَيْكُمُ الْأَوْطَانُ. وَهَذَا أَخُو غَايِدٍ قَدْ وَرَدَتْ خَيْلُهُ الْأَثْبَارَ، وَقَدْ قَتَلَ حَسَّانَ بْنَ حَسَّانَ الْبَكْرِيَّ، وَأَزَالَ خَيْلَكُمْ عَنْ مَسَالِحِهَا. وَلَقَدْ بَلَغَنِي أَنَّ الرَّجُلَ مِنْهُمْ كَانَ يَدْخُلُ عَلَى الْمَرْأَةِ الْمُسْلِمَةِ، وَالْأُخْرَى الْمُعَاهِدَةِ، فَيَتَرَعَّ جِجْلَهَا وَقَلْبَهَا وَقَلَابِدَهَا، وَرِعَائَتَهَا، مَا تَمْتَنِعُ مِنْهُ إِلَّا بِالْأَسْتِرْجَاعِ وَالْإِسْتِرْحَامِ، ثُمَّ انْصَرَفُوا وَافْرِينَ، مَا نَالَ رَجُلًا مِنْهُمْ كَلِمٌ، وَلَا أَرِيقَ لَهُمْ دَمٌ، فَلَوْ أَنَّ امْرَأَةً مُسْلِمًا مَاتَتْ مِنْ بَعْدِ هَذَا أَسَفًا مَا كَانَ بِهِ مَلُومًا، بَلْ كَانَ بِهِ عِنْدِي جَدِيرًا. فَيَا عَجَبًا عَجَبًا - وَاللَّهِ - يُمِيتُ الْقَلْبَ وَيَحْلِبُ الْهَمَّ مِنْ اجْتِمَاعِ هَؤُلَاءِ الْقَوْمِ عَلَى بَايِلِهِمْ، وَتَفَرُّقِكُمْ عَنْ حَقِّكُمْ أَفْقِيحًا لَكُمْ وَتَرَحًا فَاتِكُمْ اللَّهُ لَقَدْ مَلَكَتْ قَلْبِي قِيحًا، وَشَحَشْتُمْ صُدْرِي غَيْظًا، وَجَرَّعْتُمُونِي نَعْبَ الشُّهَامِ أَفْهَامًا، وَأَفْسَدْتُمْ عَلَى رَأْيِي بِالْعِصْيَانِ وَالْخَذْلَانِ، حَتَّى قَالَتْ قُرَيْشٌ: إِنَّ ابْنَ أَبِي طَلْحٍ رَجُلٌ شَخَاعٌ، وَلَكِنْ لَا عَلِمَ لَهُ بِالْحَرْبِ. اللَّهُ أَبَوْهُمْ! وَهَلْ أَحَدٌ مِنْهُمْ أَشَدُّ لَهَا مِرَاسًا، وَأَقْدَمُ فِيهَا مَقَامًا مِنِّي؟ لَقَدْ نَهَضْتُ فِيهَا وَمَا بَلَغْتُ الْعِشْرِينَ، وَهَا أَنَا ذَا قَدْ ذُرْتُ عَلَى السَّيِّئِينَ. وَلَكِنْ لَا رَأْيَ لِمَنْ لَا يَطَاعُ! (حطبة ٢٧)

الخيال

الخيال هو الملكة الفنية التي تصنع الصورة الفنية، وهي عنصر أصيل في الأدب كله وفي الشعر بوجه خاص. وكما يقول شفيعي كدكبي: «الخيال عنصر أساسي في الشعر في جميع تعاريفه قديماً وحديثاً...» (شفيعي كدكبي، ١٣٧٠، ص ٧٠٠، ص ٧-٧)، فهو يختلف من جنس أدبي للآخر، ومن غرض لآخر، فهو يقلّ في شعر الحكمة، ويكثر في الأغراض الأخرى للشعر الوجداني. فكلّما مضى الشاعر محلقاً بالخيال فإنّه يحمل صاحبه إلى آفاق رحة من المعاني والصور. والعاطفة تتركب الخيال وتطير في عالمه الرحيب إلى حيث اللاهية، فالخيال يعتبر عنصراً هاماً من عناصر الأدب. فكلّ أدب كما قيل يثير العواطف ولكن «تألاً لاشكّ فيه أنّ للخيال دخلاً كبيراً في إثارة العواطف» (أمين، ١٩٦٧، ص ٥٤). فلذلك، عندما نسمع خيراً في أشكاليها المتنوعة المملوءة بالخيال أو خالية منه تختلف مشاعرنا وأحاسيسنا شدة وضعفاً.

«فنحن إذا قرأنا خيراً لثورة بركان أو شبوب حريق أو تخريب زلزال، فبمجرد قراءتنا له لا نثيرنا إلى حدّ كبير، لو اقتصرنا على أنّ بركاناً ثار ودمّر ألف منزل وأمات آلاف نفوس، ولكن قصيدة أو قطعة من رواية خيالية تمّيحنا أكثر من سماع هذا الخبر الحقيقي، وسبب هذا هو قوة الخيال وهي قوة لا بدّ منها للأديب، شاعراً كان أو كاتباً أو روائياً» (أمين، ١٩٦٧، ص ٥٦).

واضح أنّ ملكة الخيال ذات أهمية كبيرة في الأدب وكلّ أنواع الأدب بحاجة إليه وكلّما كان الموضوع في درجة عالية، كانت حاجته إلى الخيال أكثر بكثير. ولا شكّ في أنّ الكلام المشتغل على الخيال يجعل النفس شديدة الأنس به، سريعة إلى التأثير بصوره، ولهذا دار على ألسنتهم كثيراً قولهم: الجمار أبلغ من الحقيقة، ورأوه أحسن موقعاً في القلوب والأسماع. فإذا سمعنا مثلاً قول المتنبي:

مَا كُلُّ مَا يَمْنِي الْمَرْءُ يُدْرِكُهُ تَجْرِي الرِّيحُ بِمَا لَا تُشْتَبِي السُّنُنُ

فيصوّر لنا هذا البيت تصويراً أبلغ وأروع بكثير من القول بأنّ المرء لا ينال دائماً كلّ ما يريده.

انظر إلى قول الحجاج الوالي من قبل الأمويين، في تهديد الناس عند دخوله بغداد: «وإني لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها» (الجاحظ، ٢٠٠١، ج ٢، ص ٣٨١) فلو قال الحجاج في تهديده: اضرب الناس واقتلهم وافعل بهم كذا وكذا، ليس لكلامه مثل هذه الشدة في الإرعاب، إذّا فالذي يصوّر هناك أجمل تصوير في التخويف هو عنصر الخيال.

يتناول علم البيان دراسة صور ووسائل الخيال في الشعر والأدب، من تشبيه واستعارة وكناية ويضرب لكلّ منها الأمثال ويحدّد درجاتها في الجودة والرداءة، فأهمّ مقاييس الخيال هي:

- قوة الشخصيات المبتكرة وملاءمتها للغرض الذي ابتكرت لتثيله.

- قوة التشابه بين المشاهد الخارجية وما توحى به من الانفعالات وما تبعثه من العواطف.

- جمال تصوير الطبيعة.

- الجدة في الصور البيانية حتى لا تكون مبتذلة أخلقها طول الاستخدام.
- القدرة على إبراز المعاني بحيث تتراءى محسوسة أو محسمة.

الموسيقى

تعتبر الموسيقى أيضاً عنصراً جوهرياً آخر في بنية الكلام عامةً والشعر خاصةً، والشعراء الكبار أشدّ حرصاً على حضور الموسيقى المتميّز في شعرهم. يعطي الموسيقى الأثر الأدبيّ والشعر جمالاً خاصاً في الأصوات والحروف والنصّ، حيث يستطيع أن يجرّ ضعف الشعر ونقص عناصره الأخرى.

في الأبيات التالية البسيطة للشاعر الإيراني سعدي الشيرازي، نشاهد دور الموسيقى البارز في جمال الشعر:

چندان ز فراق، در زيانم كه مهرس چندان ز غمت بسوخت جانم كه مهرس
چندان بگريست ديدگانم كه مهرس گفتي كه چگونه‌اي؟ چنانم كه مهرس

(معنى الأبيات: أكون من فراقك في تعب شديد جداً فحرق من حزنك حرقاً لا توصف، فسكبت عيناى من حزنك كثيراً. سألتني: «كيف أنت؟» أكون في حال لا يوصف). فهذه الأبيات كما يلاحظ بسيطة جداً من حيث المعنى ولكن تكرار فعل "مهرس=لا تسأل" يعطي الشعر إيقاعاً رائعاً ومعنى جميلاً.

كما نلاحظ دور الموسيقى الساحر في إيجاد المعاني في الشعر التالي للفردوسي، يقال: "إنه قد استخدم في مجيء فرس رستم كلمات لينة رشيقة مليئة بالمعاني الجليلة ولكن في مجيء فرس اسفنديار قد استفاد من الكلمات الكريهة الخشنة:

بينم تا اسب اسفنديار سوى آخر آيد همی بی سوار
و یا باره رستم جنگجوی به ایوان همد بی خداوند روی

(معنى الأبيات: سأرى فرس "اسفنديار" يأتي إلى الاسطبل دون راكبه أو سأرى فرس "رستم" المقاتل يأتي إلى البيت دون صاحبه). من الملاحظ أنّ الشاعر استعمل في وصف فرس "اسفنديار" كلمة ركيكة (اسب=الفرس) للنيل من شأنه، بينما نشاهد أنّه وصف فرس "رستم" بكلمة فخمة (باره=الفرس) تعظيماً له؛ وشتان ما بين الكلمتين من الفرق في الأدب الفارسي.

ونلاحظ أيضاً أنّ الأصوات الطويلة في الغزل التالي لحافظ الشيرازي تولّد جذابةً وحزنًا وحسرة تتناسب معنى الشعر وروح الشاعر حيث يقول:

غاز شام غریبان چو گریه آغازم به مویه‌های غریبانه قصه پردازم

(معنى البيت: متى بدأتُ بسكب الدموع في صلاة عشاء الغرباء، بدأتُ ببيان القصص الحزينة) بينما أنّ الأصوات القصيرة والسريعة والموسيقى غير المترنة في الغزل التالي تتناسب معنى الشعر:

در دیر مغان آمد یارم قدحی در دست

مست از مسی و میخواران از نرگس مستش مست

(معنی البيت: جاءت حبيبي من دیر المغان تحمل كأساً وهي سكری، وشاربو الخمر سكراری من عينيها)

(شريعي، ١٣٦١، ص ١٤٤)

فالموسيقى هو سحر البيان كما يقال، وهو الذي يعطي الكلام جمالاً وحيوية. جاء في التاريخ أن الأعشى لُقّب بصنّاعة العرب، لإنشاده قصائده بمصاحبة الصنّج. والمعروف كذلك أن الخليل بن أحمد لم يبتدع أوزان الشعر العربي، وإنما استنبطها مما كان موجوداً حتى أيامه في القصائد.

تنقسم الموسيقى في الشعر إلى نوعين:

١- الموسيقى الخارجي (الوزن)

٢- الموسيقى الداخلي (الإيقاع)

والإيقاع هو الحركة داخل الوزن، وليس الوزن نفسه. فالوزن من خصائص الشعر ولكن الإيقاع من خصائص الشعر والنثر. فإذا قرأنا على سبيل المثال، هذه الآية الشريفة من القرآن الكريم شعرنا بما يشهه الإيقاع فيه من الحزن في نفوسنا:

﴿قَالُوا يَا وَيْلَنَا مَن بَعَثَا مِن مَّرْقَدِنَا هَذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمَنُ وَصَدَقَ الْمُرْسَلُونَ﴾ (يس/٥٢)

استعمل في الآية الكرمة حرف "الف" ثمان مرّات، وهي حرف مدّ يصوّر في الآية، حالة النحوي والبكاء أجمل تصوير، فهذا الإيقاع يناسب حالتهم المتحسرة المولدة. فهم الذين كانوا لا يؤمنون بالآخرة، ففحقوا إذا رأوا أنهم بعثوا من القبور، فيعبّر هذا التكرار بإيقاعه الجميلة عن آهاتهم المولدة أجمل تعبير، فهو الذي يقوّي المعنى ويعطيه قوّة وروعة وجمالاً يدرك إلى حدّ ما ولكنه لا يوصف.

جاء في التاريخ أن وليد بن المغيرة لما سمع آياً من القرآن الكريم (سورة العلق) هتّ بما سمعه فقال متحيراً: «إنّ له لخلوة وإنّ عليه لطلاوة وإنّه ليحطّم ما تحته وإنّه يعلو ولا يعلو عليه... ما هو إلّا سحر يؤثّر» (قطب، ص ٢٢) لاشك في أنّ ما حثّر وليداً وغيره من مؤيدي القرآن ومعارضيه في ذلك العصر، ليس من الناحية الحقائق العلمية لأنهم كانوا بعيدين عن هذه الحقائق كلّ البعد، بل ما سحرهم وسخر قلوبهم هو جمال موسيقاه ووقع إيقاعاته في نفوسهم. يقال إنّ آيات من سورة المدثر نزلت في شأن ما قاله وليد بن المغيرة: ﴿إِنَّهُ لَكُرٌّ وَكُدْرٌ، فَفُتِلَ كَيْفَ لَدْرٌ، ثُمَّ قِيلَ كَيْفَ لَدْرٌ، ثُمَّ نَظَرَ، ثُمَّ عَبَسَ وَسَرَ، ثُمَّ أَقْبَرَ وَاسْتَكْبَرَ، فَقَالَ إِنَّ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤْثَرُ، إِنَّ هَذَا إِلَّا قَوْلُ الْبَشَرِ﴾ (المدثر/١٨-٢٥).

ومن المواضيع التي لا يعنى به في الدراسات القرآنية كما حقّه، موسيقى الكلام ودورها السحّار في جمال النص وفي أخذ القلوب وتسخير النفوس. يشير سيّد قطب كثيراً إلى هذا النوع من الإيقاعات في القرآن الكريم، كما يشير إلى سورة الناس، فيقول: «ونوع آخر من تصوير الألفاظ بجرسها يبدو في

سورة الناس: ﴿قُلْ أَغُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ، مَلِكِ النَّاسِ، إِلَهِ النَّاسِ، مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَفِيِّ، الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ، مِنَ الْغِيَةِ وَالنَّاسِ﴾. اقرأها متوالية تجد صوتك يحدث "وسوسة" كاملة تناسب جو السورة ﴿الوسواس الخفّاس الذي يوسوس في صدور الناس من الجملّة والنّاس﴾ (قطب، ١٩٩٠، ص ٧٨).
 بما لا شك فيه أنّ للموسيقى وخاصة للإيقاع أثراً بالغاً في الكلام فإذا عاجلنا البيتين التاليين في البحر الطويل مقارناً بالآخرين وهما في البحر البسيط، شعرنا بأثر الإيقاع (الموسيقى الداخلي) على التغيير في البحر الشعري:

(البحر الطويل):

مِكْرٌ مِقْرٌ مُقْبِلٌ مُدِيرٌ مَعَا كَحَلْمُودٍ صَحْرٍ حَطَّةُ السُّبُلِ مِنْ عِلِ
 رَأَيْتُ النَّاتِيَا حَبِطَ عَشَوَاءَ مَنْ تُصْرَب ثُمَيْتُهُ وَمَنْ تُحْطِئِي يُعْمَرُ فِيهِرُمُ

(البحر البسيط):

الْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْيَدَاءُ تُعْرِفُنِي وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ
 بَاسَاتٌ مَعَادُ قَلْبِي الْيَوْمَ مَتَبُولٌ مُتَيِّمٌ لَثَرَهَا لَمْ يُغْدَ مَكْبُولٌ

يبدو أنّ إيقاع (الخليل والليل...) أقرب إلى (مكرٌ مفرٌ...) منه إلى (بانت سعاد...) الذي يشاركه في البحر، هذا يدلّ بوضوح على تأثير الإيقاع (الموسيقى الداخلي) في تغيير الوزن (الموسيقى الخارجي) في الشعر.

يتحدّث الأستاذ شفيعي كدكني في كتابه القيم "موسيقى شعر" بتفصيل عن أنواع الموسيقى في الشعر الفارسي ثمّ يصف شعر فردوسي فيقول: «إنّه بفضل الموسيقى الداخلي (الإيقاع) استطاع أن يصبّ ألف حالة مختلفة ومتنوعة في بحر واحد بحيث يشعر القارئ في كلّ قسم من شعره بموسيقاه الخاص» (شفيعي كدكني، ١٣٧٠، موسيقى...، ص ٣٢١)، ثمّ يتحدّث عن "إصالة الموسيقى في شعر حافظ الشيرازي" فيقول: «إنّ حافظاً يعتمد على الموسيقى في شعره اعتماداً عميقاً بحيث إن وجد تعارضاً بين هذا العنصر وعناصر أخرى في شعره يهدف العناصر الأخرى لصالح هذا العنصر الهام» (ن، م، ص ٤٤٧).

والآن ننظر إلى دور الموسيقى الساحر في خلق عاطفة الحزن والألم في الشعر التالي لـ (نازك الملائكة) ومع أنّه شعر سهل ليس فيه استعارات بعيدة ومعاني عميقة ولكنّه مع سهولة ألفاظه وسهولة معانيه، له جمال يأخذه من إيقاعاته المثيرة للحزن بتكرار لفظ "الموت، الموت، الموت، (و)ألف، تاء) في "الآثات والآهات..." فيؤثّر هذا الشعر مع سهولته في نفسية القارئ تأثراً بليغاً وسبب هذا هو سحر الموسيقى الساحرة فيه (نازك الملائكة، ١٩٩٧، ج ٢، ص ١٣٨).

الكوليرا

سَكَنَ الليل / أصبغ إلى وَقَعَ صَدَى الأَثَاتِ / فِي عُمُقِ الظُّلْمَةِ، تَحْتَ الصَّمْتِ، عَلَى الأَمْوَاتِ /
 صَرَخَاتٍ تَعْلُو، تَضْطَرِبُ / حَزَنٌ يَتَدَفَّقُ، يَلْتَهَبُ / يَتَعَثَّرُ فِيهِ صَدَى الآهَاتِ / فِي كُلِّ فَوَاحٍ غَلِيَانُ /
 فِي الكُوخِ السَّاكِنِ أَحْزَانُ / فِي كُلِّ مَكَانٍ رُوحٌ تَصْرُخُ فِي الظُّلُمَاتِ / فِي كُلِّ مَكَانٍ يَبْكِي صَوْتُ /
 هَذَا مَا قَدْ مَزَقَهُ المَوْتُ / المَوْتُ المَوْتُ المَوْتُ / يَا حُزْنَ النِّيلِ الصَّارِخِ مِمَّا فَعَلَ المَوْتُ / طَلَعَ الفَجْرُ /
 أَصْبَغَ إِلَى وَقَعَ خُطَى المَاشِينَ / فِي صَمْتِ الفَجْرِ، أَصْبَغُ، انْظُرْ رَكَبَ الْبَاكِينَ / عَشْرَةُ أَمْوَاتٍ، عَشْرُونَا /
 لَا تُخْصِرُ أَصْبَغَ لِلْبَاكِينَا / اسْمَعْ صَوْتَ الطِّفْلِ الْمَسْكِينِ / مَوْتِي، مَوْتِي، ضَاعَ الْعَدَدُ / مَوْتِي، مَوْتِي،
 لَمْ يَبْقَ غَدُ / فِي كُلِّ مَكَانٍ حَسَدٌ يَنْدَبُهُ حُزُونُ / لَا لِحَظَةً إِخْلَادٍ لَا صَمْتُ / هَذَا مَا فَعَلَتْ كَفُّ المَوْتُ /
 المَوْتُ المَوْتُ المَوْتُ / تَشْكُو الْبَشَرِيَّةُ تَشْكُو مَا يَرْتَكِبُ المَوْتُ / الكوليرا / فِي كَهْفِ الرُّغْبِ مَعَ الْأَشْلَاءِ /
 فِي صَمْتِ الْأَيْدِ الْقَاسِيِ حَيْثُ المَوْتُ دَوَاءُ / اسْتَيْقِظْ دَاءُ الكوليرا / حَقْدًا يَتَدَفَّقُ مَوْتُورًا / هَبَطَ الْوَادِي
 الْمَرْحَ الْوُضَاءُ / يَصْرُخُ مَضْطَرِبًا يَجْنُونَا / لَا يَسْمَعُ صَوْتَ الْبَاكِينَا / فِي كُلِّ مَكَانٍ خَلْفَ غُلْبَةِ أَصْدَاءُ /
 فِي كُوخِ الْفَلَاحَةِ فِي الْبَيْتِ / لَا شَيْءَ سِوَى صَرَخَاتِ المَوْتُ / المَوْتُ المَوْتُ المَوْتُ / فِي شَخْصِ الكوليرا
 الْقَاسِيِ يَنْتَقِمُ المَوْتُ / الصَّمْتُ مَرِيضٌ / لَا شَيْءَ سِوَى رَجْعِ التَّكْبِيرِ / حَتَّى حَفَّارُ الْقَبْرِ نَوَى لَمْ يَبْقَ تَعْيِيرُ /
 الْجَامِعُ مَاتَ مَوْدُنُهُ / الْمَيِّتُ مِنْ سَيُوثِهِ / لَمْ يَبْقَ سِوَى نُوحٍ وَزَفِيرٍ / لَطْفُ بِلَا أُمٍّ وَأَبٍ / يَبْكِي مِنْ قَلْبٍ
 مَلْتَهَبٍ / وَغَدًا لَا شَكَّ سَيَلْقَاهُ الدَّاءُ الشَّرِيرُ / يَا شَبِيحَ الْخَيْضَةِ مَا أَبْقَيْتَ / لَا شَيْءَ سِوَى أَحْزَانِ المَوْتُ /
 المَوْتُ، المَوْتُ، المَوْتُ / يَا مَصْرُوعِي مَزَقَهُ مَا فَعَلَ المَوْتُ.

المعنى

يراد بالمعنى الفكرة التي تعبّر عنها القصيدة. وأنّ الشعر الذي يخلو من فكرة قيمة يعدّ شعراً قليل الجدوى والفائدة. كما يقال: «إنّ للمعاني قيمة كبرى في الأدب، وفي بعض أنواع الأدب يكون لها أكبر قيمة لكتب التاريخ الأدبية وكتب النقد والحكم والأمثال فالغرض منها ليس هو اللذة وإنّما هو المعاني والحقائق وليست إثارة العواطف فيها بالمرّة الأولى وإنّما المرّة فيها للأخبار وأداء المعاني، على حين ما يعدّ أدباً صرفاً أعني ما كان القصد الأوّل منه إثارة العواطف، فمراعاة المعاني فيه أمر ثانوي. صحيح بأن يقال في بعض الأحيان: ليس هدف الشعر بيان الحقائق وإنّ المعنى فيه أمر ثانوي، ولكن من الواجب أن لا ينسى بأنّ هذا الأمر هو الذي يعطي الشعر الروح مع بقية عناصره ويخلّده. إنّ قوّة المعنى وجودها هي التي تعطي هذا البيت من المولوي الحياة:

از بهاران كى شود سر سبز سنگ خاك شو تا گل بروى رنگ
 (معنى البيت: كيف تخضرّ الصخور بالربيع؟ كن تراباً لكي تكون أزهاراً ملوّنة)

ونحن نرى حتى في هذا القسم من الأدب ليست المعاني والحقائق قليلة القيمة، بل يجب أن تعدّ من مقوماتها وأنّ العواطف تكون صحيحة سليمة إذا كانت مؤسسة على أساس صحيح وهذا الأساس هو الحقائق. والشعر - وهو أكبر مثل في الأدب الصرف - يجب أن يقاس إلى درجة كبيرة بما فيه من المعاني ترتكز عليها العواطف (أمين، ١٩٦٧، ص ٦٥).^١

والحقّ أنّ ما كان من الأدب غير مؤسّس على حقائق صادقة ليس ذا قيمة كبيرة والخلاصة أنّ الأديب يجب أن يعني بتصوير الحقائق في صدق وإخلاص وأنّ قيمته الفنية تقاس بقدر ما احتوى من هذه الحقائق ولكن تصويره لها يجب أن لا يكون نقلاً دقيقاً بل تمثيلاً وتفسيراً لها وهو كما يقال: «جوهر الأسلوب ولكنّ درجة أهميتها تختلف من كلّ شكل فنيّ إلى آخر فهي في الشعر غير حاسمة بمعنى أنّ الشعر يمكن أن يكون جميلاً عذباً ومودياً لعنايته الشعرية والتصويرية دون أن يتضمن فكرة معيّنة يمكن تجريدها وتحديدها... والفكرة في العمل الأدبي لا يحملها سطر أو صفحة أو بيت وإنما يجب أن تكون ماثورة في العمل كلّ» (حسن عبد الله، ١٩٧٥، ص ٢٣٣).^٢

والآن ننظر إلى عنصر المعنى، صدقه وسهولته، جماله وقوته، لدى الشاعر الجاهلي السّمّوال (٦٤ ق.هـ) في أبيات من قصيدة له حيث افتخر فيها بقومه يصف شجاعتهم، فيقول:

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يُدَسِّسْ مِنَ السُّلُومِ عِرْضُهُ فَكُلُّ رِدَاءٍ يَرْتَدِيهِ حَمِيلُ
وَإِنْ هُوَ لَمْ يَحْمِلْ عَلَى النَّفْسِ ضَمِيمَهَا فَلَيْسَ إِلَى حُسْنِ النَّسَاءِ سَبِيلُ
تُعْمِرُنَا أَكْثَرُ قَلِيلٍ عَدِيدُنَا فَقُلْتُ لَهَا إِنَّ الْكِرَامَ قَلِيلُ
وَمَا قَلَّ مَنْ كَانَتْ بَقَايَاهُ مِثْلُنَا شَبَابُ نَسَامِيٍّ لِلْعُلَى وَكُتُوهُ
وَمَا ضَرَرْنَا أَكْثَرُ قَلِيلٍ وَجَارُنَا عَزِيزٌ وَجَارُ الْأَكْثَرِينَ ذَلِيلُ

١- إنّ أول نقد يهتم بالمعنى في الشعر في العهد الإسلامي (النقد الخلفي) جاء في القرآن الكريم، حيث وصف سبحانه تعالى الشعراء: «والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون، وألهم يقولون ما لا يفعلون، إلّا الذين آمنوا و عملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً واتصروا من بعد ما ظلموا...» (الشعراء/٢٢٧) فاستثنى سبحانه وتعالى المؤمنين منهم وبذلك حدّد مسوية الشعر وضرورة الالتزام فيه، وهذا هو بداية النقد الخلفي في العصر الإسلامي وهو المنهج الذي يؤكد على عنصر المعنى في الشعر.

٢- اهتمّ النقاد منذ القدم بالمعنى في الشعر فانقسم على ذلك النقد الأدبي عندهم إلى أنواع مختلفة، منها النقد الخلفي والنقد الفني. وكان أفلاطون أول من أشار إلى هذين النوعين من النقد (شكري الماضي، ١٩٨٦، ص ٢٩) وفي النقد العربي القديم أيضاً يوجد هذان النوعان من النقد. كما نرى أنّ ابن سلام في كتابه "طبقات الشعراء" يتقدّم امرئ القيس والأعشى من الناحية الخلقية بقوله: «وكان من الشعراء من يتألّه في الجاهلية ويتعفّف في شعره ولا يستبهر بالفواحش ولا يتحكم في المعاء ومنهم من كان ينمي على نفسه ويتعفّر ومنهم امرؤ القيس والأعشى» (ابن سلام، ١٩٩٧، ص ٥٥) لكنّ ابن سلام يحملهما في أوّل طبقة من شعرائه. فهذا يدلّ بوضوح على أنّ ابن سلام ينظر إلى الشعر من المنظورين: الخلفي والفني.

يُقَرَّبُ حُبُّ الْمَوْتِ آحَالَنَا وَتَكَرُّهُ أَجَالُهُمْ فَتَطْوُلُ
وَمَا مَاتَ مِنَّا سَيِّدٌ حَتَّى أَنْفِهُ وَلَا طُلَّ مِنَّا حَيْثُ كَانَ قَتِيلُ
تَسِيلُ عَلَى حَدِّ الطُّبَاتِ نُفُوسُنَا وَكَيْسَتْ عَلَى غَيْرِ الطُّبَاتِ تَسِيلُ
فَتَحْنُ كَمَاءِ الْمَزْنِ مَا فِي نَصَابِنَا كَهَامٍ وَلَا فِينَا يُعَدُّ بِحِيلُ
إِذَا سَيِّدٌ مِنَّا خَلَا قَامَ سَيِّدٌ قَوْلُ لِمَا قَالَ الْكِرَامُ فَعُولُ
وَأَسْيَافُنَا فِي كُلِّ شَرْقٍ وَمَغْرِبٍ بِهَا مِنْ قِرَاعِ الدَّارِعِينَ قُلُولُ
سَلَى إِنْ جَهِلَتْ النَّاسَ عَنَّا وَعَنَهُمْ فَلَيْسَ مَوَاءَ عَالِمٍ وَجَهْلُولُ

(البستاني، ١٩٨٧، ج ١، ٣٤٥)

فليس المعنى في هذه القصيدة معنى مبتكراً، فأبي الشاعر في قصيدته بما كرّره كثيرون من الشعراء في الفخر في العصر الجاهلي، ولكن فيها سهولة وقوة في المعنى تجعلها ممتازة، إذا قيسَت بأمثالها في الشعر الجاهلي.

اختلف النقاد حول مقاييس الجودة والرداءة في المعنى في الشعر، بينما يعتقد البعض أن خطأ الشاعر يفسد شعره، يعتقد البعض الآخر خلافاً لذلك.^١ كما اشتهر قول العرب القدماء: "أعذب الشعر أكذبه" والجدة والابتكار من مقاييسها أيضاً فيحكم على المعنى بالجدة والابتكار إذا تناول الشاعر معنى من المعاني فقدّمه بأسلوب يبدو فيه جديداً أو كالجديد. كما أن العمق والسطحية تعتبر من مقاييس المعنى أيضاً والمعنى العميق هو الذي يذهب بالقارئ بعيداً في دلالة معنوية عالية مؤثرة، بحيث تتوارد على نفسه معانٍ وخواطر كثيرة يثيرها فيه ويستدعيها إلى ذهنه.

الأسلوب

الأسلوب وما يسمّيه بعض النقاد "الصورة" هي طريقة تأليف العناصر الأخرى في الأدب. «فالعاطفة والخيال والمعنى والموسيقى، يجب أن تؤدّى بوسيلة لفظية ملائمة وهي وسيلة هامة لا تقلّ مكانتها عن مادة الأدب أو معانيه» (الشاب، ١٩٩٤، ص ٣٠). وعند النقاد هو طريقة خاصّة يصوغ فيها الشاعر والكاتب أفكاره ويبيّن بها عمّا يجول في نفسه من العواطف والانفعالات (أحمد بدوي، ١٩٦٤،

١ - يعتقد قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً، ثم يلتمه بعد ذلك ذمّاً حسناً أيضاً، غير منكر عليه ولا معيب من فعله، بينما يعتقد ابن طباطبا (٣٢٢هـ) خلافاً لذلك، فالصدق في رأيه هو: السلامة التامة من الخطأ في اللفظ والمعنى والجور في التركيب والبطلان في المعنى وبذلك يتنوّع الشعر بالاعتدال بين هذه العناصر جميعاً (ابن طباطبا، ١٩٨٥، ص ١١).

ص ٤٥٣) وأن الأساليب تختلف باختلاف الأغراض ويختلف الأسلوب بين الأديب والعالم وبين أديب وأديب آخر، والناس يختلفون فيما بينهم في التعبير عما يجول في أنفسهم من المعاني، بل أنهم يختلفون في التعبير عن المعنى الواحد. بينما أنهم قد يتفقون في التعبير عن المعاني العلمية ولكن عندما يراد التعبير الأدبي وخصوصاً عما تكنه العواطف لا يمكن أن يتفقوا، وأي اختلاف في التعبير وطريق نظم الكلام ينتج اختلافاً في التأثير، فلو تغيرت كلمة في الشعر تحدث بسرعة اختلافًا بيناً في الأثر الذي يوحيه. وهذا هو السر في ما يقال: «إن الشعر والنثر الفتي لا يمكن ترجمتهما إلى لغة أخرى ترجمة دقيقة». ولذلك قال الجاحظ منذ القدم: «إن الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومضى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب منه» (الحويان، ج ١، ص ٧٤). فتتخذ مثلاً لذلك القصيدة التالية لشاعر الخوارج قطري بن الفجاعة (٧٨هـ):

أقولُ لها وقد طارت شَماعاً مِنْ الأبطالِ ويحكْ لَنْ تُراعي
فإِنَّكَ لَو سَأَلْتِ بَقَاءَ نَومٍ عَلَى الأَجَلِ الَّذِي لَكَ لَمْ تُطاعي
فَصَبراً في مَحالِ المَوْتِ صَبراً فَمَا يَلُ الخُلُودِ بِمُسْتَطاعٍ
وَلَا نَوبَ البَقَاءِ بِنَوبِ عَزٍّ فَيُطوى عَنْ أَحْيِ الخَنعِ اليَراعِ
مَسِيلُ المَوْتِ غَايَةُ كُلِّ حَسيٍّ فداعِيَةُ لِأَهْلِ الأرضِ داعِي
وَمَنْ لَا يُعْتَبَرُ بِسَآمٍ وَتَهَرَمٍ وَتُسَلِمُهُ النَّفْسُ إِلَى انْقِطاعِ
وَمَا لِلْمَرَةِ خَبرٌ في حَياةٍ إِذَا ما عُدَّ مِنْ سَقَطِ المَتاعِ

فهذه قصيدة مملوءة بعاطفة مثيرة للتضحية والفداء، فمن يستطيع أن يترجمها وينتقل عاطفتها المكونة فيها إلى اللغة المترجمة في صدق وأمانة؟ وهل يمكن هذا؟

أنواع الأسلوب

ينقسم الأسلوب إلى النوعين:

١- الأسلوب الأدبي

٢- الأسلوب العلمي

والفرق بينهما أن عناصر العاطفة والخيال والموسيقى في الأسلوب الأدبي تعتبر الدعامة الأساسية له وتكون أهم من الحقائق والأفكار؛ بينما تشكل المعرفة العقلية، الأساس الأول في بناء الأسلوب العلمي. إذن فالهدف الرئيسي من الأسلوب الأدبي هو إثارة الانفعال في نفوس القراء والسماعين بعرض الحقائق رائعة جميلة أما الأسلوب العلمي فيكون الهدف الرئيسي منه هو تقديم الحقائق للتعلم.

والآن نقرأ الشعر التالي لـ (نازك الملائكة) مهدوء ثم ننظر إلى ما يثيره في نفوسنا من الحزن والشعور في أسلوب سهل هادئ (نازك الملائكة، ١٩٩٧، ج ٢، ص ٢٣٦):

الشهيد

في دجى الليل العميق / رأسه النشوان ألقوه هشيماً / وأراقوا دمه الصافي الكريما / فوق أحجار الطريق

وعقاييل الجريمة / حملوا أعباءها ظهر العمود / ثم ألقوه طعاما للحدود / ومتاعاً وغنيمة

وصباحاً دفنوه / وأهالوا حقدهم فوق ثراه / عارهم ظنوه لن يبقى شذاه / ثم ساروا ونسوه

والليالي في سراها / شهدت ما كان من جهد ثقيل / كلما غطوا على ذكرى القتل / يتحدثهم شذاه

حسبوا الإعصار يلوي / إن تحاموه بستر أو حدار / ورأوا أن يطفئوا ضوء النهار / غير أن الجند أقوى

ومن القبر المعطر / لم يزل منبعثاً صوت الشهيد / طيفه أثبت من جيش عنيد / جاثم لا يتقهقر

وسيقى في ارتعاش / في أغانيها وفي صبر النخيل / في خطى أغنامنا في كل ميل / من أراضينا العطاش

فليجتوا إن أرادوا / دولهم.. وليقتلوه ألف قتله / فغداً تبعته أمواه دجله / وقرأنا والحصاد

يا لحمقى أغبياء! / منحوه حين أردوه شهيدا / ألف عمر، وشبابا، وخلودا / وجمالا، ونقاء

إله عاد نبيا / وهو قد أصبح نارا تتحرق / في أمانينا ونارا يتشوق / وغدا بيعت حيا

في الحقيقة إن عناصر الأدب أربعة وهي: العاطفة والخيال والمعنى والموسيقى، وإنما الأسلوب هو في الواقع طريقة تركيب ونسج هذه العناصر بعضها مع بعض آخر، والعمل الأدبي هو صياغة هذه

العناصر في وحدة متكاملة، للتعبير عما يقصده الأديب أو الشاعر.^١ فلكل شاعر أو كاتب أسلوبه الخاص بحيث يقال: «إنّ الأسلوب هو الشخص، وليس الأسلوب، اللغة ولكنه هو طريقة التفكير والتعبير معاً» (حسن عبدالله، ١٩٧٥، ص ٢٣١). كما يقال: إنّ الأسلوب كاللون لا يمكن تمييزه إلا إذا قيس بالآخر. يقول شفيعي كدكني حول الأسلوب: اجعلوا بضعة أسطر من "تاريخ البيهقي" أنشاء نصّ صحفيّ، تُرى نفسها؛ فليس شيء إلا وله أسلوب كما ليس شيء في عالم المادة إلا وله لون وشكل. إنّ الأسلوب يدرك بالمقارنة دائماً، كما يدرك الألوان بالمقارنة... (بديل شاعر آين ها، ص ٣٧). فإذا قيست مثلاً قصيدة جاهليّة بقصيدة معاصرة في طريقة الأداء وتركيب ونسيج العناصر الأربعة بعضها مع بعض، تبين بوضوح اختلاف الأسلوب. ويقال إنّ آياً من هذه العناصر لا يتفرد وحده بالتأثير الأدبي المراد وإنما يستعين كلّ منها بالباقي، كما أنّ دراسة كلّ منها لا تعني اعتباره منفصلاً عن سائر ما دامت متصلة متبادلة التأثير كأعضاء الجسم إذ اعتلّ عضو تداعى له سائر الأعضاء (الشاب، ١٩٩٤، ص ٣١).

فإذا قارنا الأبيات التالية من القصيدتين وهما في بحر واحد (الطويل) فهمنا بوضوح، دور الأسلوب وأهميته في بيان العناصر الأخرى. فهاتان القصيدتان وإن كانتا في بحر واحد ولكنّ كلّاً منهما يشتر في نفسية القارئ شعوراً يختلف عن الآخر اختلافاً بيناً. ما هو سرّ هذه الدرجة المختلفة من التأثير وإثارة هذا النوع من الانفعال النفسي؟ لا شك في أنّ السبب الواقعي يكمن في الأسلوب، وهو اندماج العناصر الأخرى بطريقة خاصّة لدى كلّ من الشاعرين فمزج هذه العناصر لدى كلّ منهما له صبغة تختلف عن الآخر. القصيدة الأولى للشاعر الجاهلي النابغة الذبياني والقصيدة الثانية لأبي فراس الحمداني (٣٥٧هـ) (الطويل):

ألف - (الطويل)

كَلْبِنِي لِهَمْ يَا أُمَيَّةَ ناصِبٍ وَلَيْلٍ أَقَاسِيَهْ بَطْطِيهِ الْكَوَكِبِ
تَطَاوَلَ حَتَّى قُلْتُ لَيْسَ بِمُنْقَضٍ وَلَيْسَ الَّذِي يَرَعَى الثَّحُومَ بِأَيِّبِ

١- بحث النقاد منذ القدم كثيراً حول اللغة الشعرية ودورها في الأسلوب وهي من أهمّ العناصر التي تميز الشعر من غيره في آراء كثير منهم، وفي النقد الحديث أصبحت اللغة الشعرية ميزة خاصّة للشعر بحيث نرى أحياناً شعراً يأخذ جماله كلّهُ من اللغة: إذن يمكن القول إنّ اللغة تلعب دوراً هاماً في الأسلوب الشعري، فيدرس الأسلوب غالباً من خلال: المفردات والتراكيب، ومقاييس اللغة هي:

أ- سلامة الكلمة من الغرابة وخلوها من العيوب

ب- إعناء الكلمة وحسن اختيار الشاعر للكلمات

ج- دقّة استعمال الكلمة

وَصَدِرَ أَرَاخُ اللَّيْلِ عَازِبُ هَمِّهِ
عَلَيَّ لَقَمَرٍ نِعْمَةً بَعْدَ نِعْمَةٍ
إِذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ حَلَقَ فَوْقَهُمْ
يُصَاحِبَنَّهُمْ حَتَّى يُغِيرْنَ مُغَارَهُمْ
تَرَاهُنَّ خَلْفَ الْقَوْمِ خُزْرًا عِيُونُهَا
وَلَا عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ
بِضَرْبٍ يُزِيلُ الْمَاءَ عَنِ مَسْكِنَاتِهِ
لَهُمْ شِمَّةٌ لَمْ يُعْطِهَا اللَّهُ غَيْرَهُمْ

ب- (الطويل)

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شَيْمُوكَ الصَّيْرِ
بَلَى، أَنَا مُشْتَقٌّ وَعِنْدِي لَوْعَةٌ
مُعَلَّلَتِي بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتُ دُونَهُ
وَحَارَبْتُ قَوْمِي فِي هَوَاكَ وَإِنَّهُمْ
أَمَرْتُ وَمَا صَحِيحِي بِعِزْلِ لَدَى الْوَعْيِ
وَلَكِنْ إِذَا حَمَّ الْقَضَاءُ عَلَى أَمْرِي
هُوَ الْمَوْتُ فَأَخْتَرُ مَا عَلَا لَكَ ذِكْرُهُ
وَلَا خَيْرَ فِي دَفْعِ الرُّدَى بِمِثْلِهِ
سَيِّدُكُنِّي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جَدُّهُمْ

(البيستاني، ١٩٨٧، ص ٢٨٠)

إذن فالأسلوب هو عنصر هام جداً في الأثر الأدبي وهو الميزة الخاصة لكل شاعر وأديب. فلكل أثر أدبي أسلوب يصطبغه بصيغة مؤلفها، فكل شاعر أو أديب يستخدم عناصر الأدب الجمالية يرتبها ويمزجها فينتج منها ما يختلف عن غيره. وكما يقال "الأسلوب هو الشخص".

خاتمة البحث

- ١- إن المستوى الفني لكل نص أدبي يتعلّق بدرجة استعمال عناصر: كالعاطفة والخيال والموسيقى فيه.
- ٢- يوجد عنصر الفكر في كل نص سواء كان أدبيًا أو علميًا، لكن عناصر الثلاثة الأخرى - كالعاطفة، الخيال والموسيقى - هي التي تختصّ بالنصّ الأدبيّ وتبيّن اختلافه مع النصّ العلميّ، وهي التي تخلّد النصوص الأدبية طيلة القرون.
- ٣- تسمّى طريقة امتزاج ونسج هذه العناصر الأربعة، بعضها مع بعض الأسلوب الاصطلاحي.
- ٤- إنّ للأسلوب انواع كثيرة جدًا، حيث يقال إنّ تعدّد الأساليب بعدد الأشخاص، إضافة على هذا، إنّ لكلّ فترة زمنية أسلوبها الخاص الذي يترأى واضحاً في المقارنة بين النصوص الأدبية في أدوارها المختلفة.
- ٥- وفي دراسة الأسلوب يدرس جميع العناصر الأخرى في النصّ الأدبي.



مركز بحوث اللغة العربية وآدابها

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم.
٢. نهج البلاغة.
٣. ابن سلام، محمد. طبقات الشعراء (شرح عمر فاروق الطباع). بيروت: شركة دار الأرقم، ١٩٩٧.
٤. ابن طباطبا، محمد بن أحمد. عيار الشعر. الرياض: دار العلوم، ١٩٨٥.
٥. أحمد بدوي، أحمد. أسس النقد الأدبي عند العرب. الطبعة الثالثة. مصر: مكتبة نهضة، ١٩٦٤.
٦. أمين، أحمد. النقد الأدبي. الطبعة الرابعة. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧.
٧. البستاني، فؤاد أفرام. المجاني الحديفة. الطبعة الرابعة. بيروت: دار المشرق، ١٩٨٧.
٨. التصوير الفني في القرآن. بيروت: دار الشرق، ١٩٩٣.
٩. الخزاعي، دجيل بن علي. ديوان دجيل الخزاعي (شرح حسن حمد). بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤.
١٠. الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي. الطبعة العاشرة. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٤.
١١. المحافظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين؛ ج ٢ (تحقيق درويش جويدي). بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠١.
١٢. جمعة، حسين. المسار في النقد الأدبي. دمشق: منشورات اتحاد العرب، ٢٠٠٣.
١٣. حسن عبد الله، محمد. مقدمة في النقد الأدبي. الكويت: دار البحوث العلمية، ١٩٧٥.
١٤. الخنساء، فاضل بنت عمرو. ديوان الخنساء. بيروت: دار صادر، [د.ت.].
١٥. شكري، عزيز الماضي. في نظرية الأدب. بيروت: دار الحديث، ١٩٨٦.
١٦. غنيمي هلال، محمد. النقد الأدبي. بيروت: دار العودة، ١٩٨٧.
١٧. قطب، سيد. النقد الأدبي؛ أصوله ومناهجه. الطبعة السادسة. بيروت: دار الشرق، ١٩٩٠.
١٨. المتنبي، أبو الطيب. ديوان الأشعار. بيروت: دار مكتبة الهلال، ٢٠٠٠.
١٩. الملاحكة، نازك. ديوان نازك الملاحكة. بيروت: دار العودة، ١٩٩٧.
٢٠. زرّين كوب، عبدالحسين. نقد أدبي. تهران: أميركبر، ١٣٧٣ش.
٢١. شريعتي، علي. مجموعه آثار؛ ج ٣٢ (هنر). تهران: چاپخش، ١٣٦١ش.
٢٢. شفيعي كدكشي، محمدرضا. موسيقي شعر. تهران: مؤسسه انتشارات آگاه، ١٣٧٠ش.

التكرار وتداخل دلالاته الفنية في القصيدة الحرة عند «السيّاب»

حامد صديقي^١، صفر بيانلو^٢

١. أستاذ في جامعة تربيت معلّم بطهران

٢. طالب الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت معلّم

(تاريخ الاستلام: ١٤/٢/٨٨، تاريخ القبول: ٢٣/٦/٨٨)

الملخص

قد يحمل اللفظ (أو العبارة) بواسطة التكرار، وذاك من إحدى الأساليب التصويرية في اللغة الشعرية، دلالات فنية متعدّدة وأحياناً متداخلة تؤثر في نفس المتلقّي، ويتمّ ذلك بفضل موهبة الشاعر البارِع المتمكّن من إخراج الكلام إلى الإفادة والامتاع. وترداد قيمة ذلك التكرار في ممتين الدلالات عند ما يرافق الشاعر لحظ اللغوي والشعوري والأصالة والآ إذا نقصه ذلك كلّ فلا محالة أن يسوّدي هذا النقص إلى الثرثرة اللفظية المبتذلة، إضافة إلى عجز الشاعر عن السيطرة الكاملة على أزمة تكراره. والقصيدة الحرة بما تحتوي عليه من طاقة التكرار التصويرية الفاتكة قد استطاعت أن تنجح في أداء المقصود عند كبار الشعراء كما عند «السيّاب»، رائد الشعر الحر بحيث تمكّنت القصيدة الحرة لديه أن تحمّل هذه الطاقة دلالات ترمي من وراءها تحقيق أهداف النص بما ينحصر على الدلالة البيانية، أنّها الأصل في كلّ تكرار، والدلالة الشعرية، وأنّها أهمّ دلالة وأصعب وأغنى، والدلالة الإيقاعية المتسمة بالدرامية والدلالة التصويرية المتلازمة للأخرى، في ستة مواضع. وترسّعت تلك الطاقة في القصيدة السيّابية الحرة بنية الوصول إلى الدلالات الفنية، واستطاعت أن تعبر الجمال الدلالي بنجاح حاسم حين مزجت بين الدلالات فجاء امتزاج الشعورية بالإيقاعية أغزر من غيرها وأغنى. وهذا هو شأن القصيدة الجيدة التي تحملنا إلى البحث في المظهر اللغوي وما يحلفه، وما يمجج وراءه من تيارات ذات دلالات غنية. تلك الدلالات هي جزء أصيل من التعبير الأدبي للتكرار. ينظر المقال إلى الإيقاع والتصوير والبيان وإلى العلاقة بين بعضها ببعض.

الكلمات الرئيسية:

التكرار، الدلالات الفنية، القصيدة الحرة، السيّاب.

المقدمة

إن ظاهرة التكرار ظاهرة لغوية عرفتها اللغة العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، نعي بذلك الشعر الجاهلي، وخطب الجاهلية وأسجاعها، ثم استعمالها القرآن الكريم، ووردت في الحديث النبوي الشريف، وكلام العرب شعره ونثره، فمت هي ظاهرة تستحق دراسة مستفيضة لتبيين معالمها والتعرف على حقيقتها ومواضع استعمالها المصيب المتسم بالبراعة ومواقف تعاطيها المخطئ المتسم بالابتذال.

فقد دعت التجربة اللغوية في حقل الشعر منذ نشأة الشعرية إلى الاستخدام الفني للمضامين الدلالية، منها البيانية، والشعورية، والتصويرية واليقاعية، الكامنة في تكرار حروف المباني، يعني الأصوات المحالية، وحروف المعاني والأسماء والأفعال والجمل تفجيراً لطاقة اللغة التعبيرية. فدرست الكتب هذه الطاقات من خلال التكرار درساً متشعباً فحاعت لفظة التكرار في اللغة تعني أن التكرار من مادة «الكر» أي: الرجوع، من مصدر كرّ عليه يكرّ، كرّاً وكروراً وتكراراً، أي: عطف وكسر الشيء يعني أعاده مرة أخرى ويقال كررت عليه الحديث إذا رددته (ابن منظور، ١٩٦٨، ج ٥، ص ١٣٥). فأصبحت ظاهرة التكرار تتناقلها ألسن النقاد وعلماء البلاغة القدماء معنيين النظر بها فعرّفوها في الاصطلاح، حيث قال أبو الفتح ضياء الدين نصر الله المعروف بابن الأثير الموصلي (ت ٦٣٧ هـ): والتكرار «حده هو دلالة اللفظ على المعنى مرّداً» (المثل السائر، ١٩٩٩، ج ٢، ص ١٤٦). وقال في ذلك أيضاً علي بن عبد الله المعروف بابن حجة الحموي (ت ٨٣٧ هـ): «إن التكرار هو أن يكرّر المستكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى...» (حزانة الأدب، ٢٠٠١، ج ٢، ص ٤٤٩) وأدلى في ذلك السيّد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت ١١٢٠ هـ) برأيه وقال: «هو عبارة من تكرير كلمة فاكتر باللفظ والمعنى...» (أنوار الربيع، ١٩٦٩، ج ٥، ص ٣٤٥) وإتفق أن يستعرض هؤلاء النقاد موضوع التكرار كأسلوب تعبيرى متداول بين الشعراء فيعلون من قدره، أو يحطون من شأنه، ويشيرون إلى مواضع الصواب فيه، أو مواقف الخطأ عنده؛ بل ويحصون من معانيه ودلالاته التقليدية المتعددة ما لا تحسده الحدود. فكل ذلك يدل على خطورة شأنه وعظمة دوره في تبيين المعاني والمفاهيم الأدبية والشعرية.

ويرى عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦ هـ) أن التكرار من سنن العرب ومذهبهم لإرادة التوكيد والإنفهام والإبلاغ (تأويل مشكل القرآن، ٩٧٣، ص ٢٣٥). بحيث أيدّه كلّ من أحمد بن فارس (ت ٣٥٩ هـ) (الصاحي في فقه اللغة، ١٣٢٨ هـ، ص ١٧٧) وأبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي (ت ٤٣٠ هـ) (فقه اللغة وسر العربية، ١٩٩٩، ص ٣٥). إلا أن ابن حجة الحموي هاجم هذا الرأي بصراحة فقال: «إن التردد والتكرار ليس تحتها كبير أمر. ولا بينهما وبين أنواع البديع قرب ولا نسبة لانحطاط قدرهما عن ذلك...» (م، ن، ج ٢، ص ٤٤٧) وفي خضم ذلك النقاش، تعرّض له ابن الأثير

وقال: إنّ تكرار اللفظ والمعاني من مقاتل علم البيان لدقّة مأخذه (م.ن، ج٢، ص١٤٦). ونراه يأخذ في تقسيم التكرار على اللفظي والمعنوي. وفي تقسيم كلّ منهما على المفيد وغير المفيد لتمييز به حدود الصواب والخطأ (م.ن، ص١٤٦). وذكر بعض النقاد ما لا يحصى من معاني التكرار اللفظي الذي قال فيه الكاتب الأديب عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ): «وجملة القول في الترداد أنّه ليس فيه حدّ ينتهى إليه...» (البيان والتبيين، ج١، ص١٠٥). من ثمّ أحصى أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) من المعاني ما يكون للشوق والاستعذاب في التغزل أو النسب، وما يكون على سبيل التنويه بالمذكور والاشارة إليه في المدح، وما يكون تفخيماً لاسم الممدوح في القلوب والأسماع، وما يكون على سبيل التقرير والتوبيخ، وما يدور على سبيل التعظيم للمحكي، وما يدور على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاباً موجعاً، وما يكون على وجه التوجع في الرثاء، وما يكون على سبيل الاستغاثة، أو على سبيل الشهرة، أو التوضيح، أو الإزدراء، والتهكم والتنقيص... (المسند، ج٢، صص٧٤-٧٦). وتبعه في ذلك ابن معصوم (م.ن، ج٥، صص٣٤٥-٣٤٨). وهكذا تناثرت الأقوال عن التكرار ومعانيه في كتب مختلفة بين تأييد ورفض عند القدماء.^١

هذا وتقدّم الزمن بأمر التكرار إلى أن قبض الله له أن يولد من جديد عند شعراء القصائد الحرّة لما يحتوي عليه من إمكانيات تعبيرية يستطيع أن يغيي المعنى إلى درجة الأصالة، وذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه دون أن يترلق به في اللفظية المبتذلة (نازك الملائكة، ١٩٨١، صص٢٦٣-٢٦٤). فتغيّر الموقف منه حتّى أريد به عند النقاد الملاحقين لعشرائه أنّه: «إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني هما الشاعر أكثر من عنايته بسواها» (م.ن، ص٢٧٦) وكان ذلك كلّه من أجل خصائص إيجابية للشعر الحر في النزوع إلى الواقع وإلى الاستقلال والنفور من النموذج، والحرب من التناظر وإثارة المضمون (م.ن، صص٥٦-٦٥). فتمكن أسلوب التكرار من هذا المنطلق، بصورة عامّة، من أن يهدف إلى استكشاف المشاعر وإلى إبراز الإيقاع الدرامي (رجاء عيد، ١٩٨٥، ص٦٠). وإلى التصوير الجمالي وقبل ذلك إلى البيان التقليدي.

فأصبح من ميزة القصيدة الجيدة في العصر الحديث أن تحتل أكثر من وجه خلف المظهر اللغوي وما يموج وراءه من دلالات (م.ن، ص١٤١). وكذا أصبحت وظيفة التعبير لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات بل تضاف إلى هذه الدلالات مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني كالإيقاع

١- أنظر كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للزّمانى والخطّابى وعبدالقاهر الجرجاني. والصناعتين، الكتابة والشعر لأبي هلال المسكري، وسرّ الفصاحة لابن سنان الخفاجي، وتحرير التعبير لابن أبي الأصمعي المصري، والطرز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ليحيى بن حمزة العلوي و...

الموسيقي والصور والظلال. وذلك لا يتم إلا بالاجتماع والتناسق (سيد قطب، ١٩٩٠، ص ٣٤). فلا غرو اذا قلنا إن أسلوب التكرار يعني النص الشعري الحر ويزيد جودته بما يتضمن من دلالات متمازجة متماسكة بحيث تناوله الشعراء المعاصرون كثيراً في لغتهم الشعرية المتحررة من قيد القافية الموحدة والوزن الخليلي، لطاقة تعبيرية فائقة يتمتع بها فيها هذا الأسلوب. فيستسي لنا ونحن نلّم بأمر التكرار من خلال دراسة لغة الشعر الحر أن نقف على دلالات فنية قيّمة كالدلالة البيانية والشعورية والتصويرية والايقاعية متمازجة متماسكة متداخلة. وفي ذلك يمكن أن يصيب الشاعر البارع الموهوب الذي يراعي قاعدة ثقة الارتباط بالمعنى العام، ويمكن أن يقع في الرداة، الشاعر الذي تضيق به الطريقة التعبيرية. وحاولنا في هذا المجال أن نختبر قيمة التكرار التعبيرية ودلالاته الفنية عند الشاعر العراقي، بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤م) ظناً بأنه كان رائداً من رواد الشعر الحر الذي كان ثائراً وقتئذٍ على الشعر التقليدي. ونريد من خلال البحث أن ننتهي إلى:

الف- هل أصاب الشاعر غرضه في استخدامه لتقنية التكرار؟ أم أخفق في ذلك الأمر؟

ب- وهل زاد ذلك من غني الشعر الدلالي؟ أم حطّ من شأنه؟

وسنقوم بدراسة ظاهرة التكرار التعبيري عند السياب للإطلاع على مدى نجاحه أو إخفاقه في حدود المواضيع الستة التالية:

إيقاع وشعور

قد تكتسب الكلمات في تكرارها سحر القافية الإيقاعي فتصبح إيقاعيتها صورة موسيقية عصرية تختلف عن صورتها في شعر العصور السابقة، فيستطيع الشاعر أن يحوّض بالتكرار رنين القافية البدائي الجادّ الذي فقدته القصيدة الحديثة، وأن ينقذ الشعر من التثنية. «فلا شك أن التكرار عنصر أساس من عناصر الإيقاع في الشعر، قد تتحوّل بفضل له أية عبارة ثرية إلى جملة موقعة» (أحمد بسام ساعي، ٢٠٠٦، ص ٨٥). واشترط النقاد في إيقاعية التكرار أن يعتمد على القراءة الصحيحة الجهرية لا القراءة الصامتة. كما قال نزار قباني: «أنت لي» و«سامبا» و... بصوت عال كما كان يفعل الشاعر الاسباني لوركا (قصبي مع الشعر، ١٩٧٣، ص ٦٠).

إن إيقاعية التكرار - كما يرى رجاء عيد - تمثّل في الوقت نفسه عوداً نفسياً للمغزى الدلالي، يساندها التحانس النفسي في التطابق الصوتي، وبه يصبح التكرار تشكياً نامياً يخلق دلالات خاصة بواسطة تشابهات أو مصاحبات صوتية مشبعة بتوترات تبرز شكولها من خلال الوحدات الإيقاعية (م.ن، ص ٧٣). وكما قال الكبيسي: إن لغة الشعر من خلال إيقاع الألفاظ ونغمها تصبح قادرة على بعث

الذكريات العميقة، لأنّ الموسيقى والإيقاع تساعد المعنى على النفاذ إلى ما وراء المستويات الواعية، فتشر حالة نفسية توقظ دوافع الاحلام ونوازع التأمل (عمران خضير حميد الكبيسي، ١٩٨٢، ص ٢٨).

وفي هذا المجال نرى في المقطع الأول من قصيدة «إتبعيني» عبارة تزول بتردادها بعض الكلمات منها مع الحفاظ على التكرار «لما تتطلبه الدورة الشعرية من تنغيم» (إحسان عباس، ١٩٩٢، ص ١٠١) وليس فيها أية دفقة شعورية إلاّ ما يهمس به الصوت الرقيق المنمّم المتمثل في «س» كما يلي:

في بقايا ناعساتٍ من سُكون

في بقايا من سُكون

في سُكون.

(السياب، ٢٠٠٠، ج ١، ص ٥٢)

وتزيد قصيدة «نهاية» من اهتمام الشاعر وتمنحه متعة وافرة من خلال ظاهرة التكرار الأسلوبية الجميل الذي حدا به اللاشعور إلى ظاهرة البتر والقطع بحيث زادت القصيدة دلالة أعمق وأبلغ. حيث نرى مثل هذه الحالة في حالة الانسان المحمومة والتشتت والصدمة العنيفة ك وفاة شخص عزيز نفاجاً بها دون مقدمات... وكثيراً ما تفقد العبارة معناها وتستحيل في الذهن المضطرب إلى مجموعة أصوات تتردد تلقائياً دون أن تقترب بمدلول وترنّ في السمع (نازك الملائكة، ١٩٨١، ص ٢٨٨). كما يلي:

«سأهواك حتى...» نداءً يُعيد

تلاشت؛ على قَهَقَهَاتِ الزَّمان

بقاياهُ، في ظُلْمَةٍ.. في مَكَان

وظلّ الصّدى في خيالي يُعيد:

«سأهواك حتى سأهوى» نواح

كما أعولت في الظلام الرّيح

«سأهواك حتى... سس...» يا للصّدى

أصيحى إلى الساعة النائية:

«سأهواك حتى...» بقايا رنين.

(السياب، ج ١، ص ٧٦)

ويزيد على أيقاعية التكرار المتور تواجد بعض الألفاظ الموحية بالنغم مثل «الصدى» و«رنين» إضافة إلى ما عند «الألف» في كلمة «سأهواك» من صوت ينتبر. وزد فوق ذلك كلّهُ أنّ هندسية التكرار تحافظ على نصيب القصيدة من الإيقاع.

وهندسية الإيقاع الواعية التي ينتهجها الشاعر في القصيدة من خلال تكرار اللفظ والعبارة، بشكل منتظم، قد تلقي بجرس الأصوات بدافع إغناء النغم الناشئ عن الألفاظ إجماعاً حسياً موسيقائياً جميلاً

لدى ذوق الشاعر الذواق وهذا لا يتعارض مع إجماع التكرار بالشعور كما نلاحظ في قصيدة «حسنين في روما» التي يكرر الشاعر الفنان سطرين على انسجام وانتظام يتوازن مع أجزاء القصيدة.

وأحسنُ عَبرِك في نَفْسِي
يَنهَدُ، يَدْنِدُنُ كالجُرسِ.

(السياب، ج ١، ص ١٠٤)

فأعيدت هذه العبارة ثلاث مرّات إلّا أنّ الأخيرة منها مسّها بعض التغير في اللفظ بوعى من الشاعر بدعوى خلق موسيقى جميلة:

سَأجِسُ عَبرِك في نَفْسِي
يَنثال وَيقرَعُ كالجُرسِ.

(السياب، ج ١، ص ١٠٥)

فهذه هي أصوات «س، ر، د» زادت العبارة نغماً صوتياً لا يمكن أن نغض الطرف عنه وكلمة «الجرس» كأنها وردت من أجل تنبيه القارئ إلى دور الجرس في تناغم الأصوات وتكرار الألفاظ. ولا غرو أن توحى عبارة «أحسنُ عَبرِك في نَفْسِي» بالحنين إلى الزمن الماضي الذي يقترب بالحنين إلى المكان - كما يظهر من عنوان القصيدة - فيتوق الشاعر إلى لقاء الأرض التي عاش فيها حيث تغدو صورة مجسمة كبيرة وتكر من قرية جيکور إلى الوطن وإن لم يتجرد عن بحثه عن زمنه الأقل الذي يعاني أوجاعه (قيس كاظم الجنابي، ١٩٨٨، ص ٦٧-٦٨).

وفي مجال آخر، في قصيدة «صياح البط البري»، نقف أمام مشهد صوتي صارخ مجلجل يولول كصوت الجرس ويدق صماخ الأذن لتراحمه عليها. وكذا يقوي عند القارئ الاحساس بالصوت الطبيعي الناجم عن صياح البط البري لأنه يشتر بالمطر في الربيع مع أنه لا يخلو من شعور شفيف وهو الشعور بذكرات الطفولة، فقال السياب في هذه القصيدة وهو يكرر لفظة «هتاف» ولفظة «صياح»:

هُتافٌ مِن الدَّيْكِ لَا يَصْدأُ
وَهَزَّ الصُّدى سَعَفَاتِ التَّخِيلِ

هُتافٌ سَمَعْتُهُ مِنْذُ الصُّغُرِ
سَمَعْنَاهُ حَتَّى نَمُوتَ

صِيَاحٌ، بُكَاءٌ، غِنَاءٌ، نِدَاءٌ
يُشِيرُ شَطَلَانَا الْيَاسَةِ
بِأَنَّ الْمَطَرَ

على مَهْمِه الرِّيح مَدَّ الْقُلُوع
هو الْبَطُّ... فَلْتَهْنَأِي بِأَشْمُوع

.....

صِيَا ح... كَانَ الصَّبَاح
يُنَشِّرُ، مِمَّا انطوى من رِيَا ح
سُهولاً وراء السُّهول

.....

صِيَا ح كَأَجْرَاسٍ مَاء... كَأَجْرَاسٍ حَقْلٍ مِنَ التَّرْجِسِ
يُدْنِدِنُ وَالشَّمْسُ تُصْغِي، يَقُولُ
بِأَنَّ الْمَطَرَ
سَيَهْطِلُ قَبْلَ انطواء الْجِنَا ح
وَقَبْلَ انْتِهَاءِ السُّفْرِ....

(السياب، ج ١، ص ١١٤-١١٥)

وهكذا يبشر الصباح بالأمل، أمل يتوقع هطلان المطر، صباح كأنه جرس الماء يقطر قطرة فقطرة. فيقوي الجانب الشعوري قليلاً بينما الجانب الایقاعي إذ هو يتراقى بفضل تجميع الصوت من جوانب عدة.

وقد استطاع الشاعر في ختام القصيدة «الوصية» أن يمزج بتقنية التكرار وبتره، الدلالة الایقاعية بالشعورية كما يلي:

لا تُحْزِنِي إِنْ مَتَّ أَيُّ بَاسٍ
أَنْ يُحْطَمَ النَّايُ وَيَقَى لَحْنُهُ حَتَّى غَدِي؟
لا تَبْعِدِي
لا تَبْعِدِي
لا..

(السياب، ج ١، ص ١٣٧)

فهذا التكرار وبتره يكونان إيهاماً بانقضاء الصوت وضياع الكلمات، ولم يبق سوى صدى شاحب سرعان ما يخفت ويضيع. والشاعر استطاع أن يشير إلى التوتر الوجداني الذي يفترض مساحة القصيدة بواسطة التكرارات، وقد وصل إلى غايته، أو تدرج إلى قمته، ولم يعد أمام الشاعر سوى الصمت الكظيم، بعد أن فقد بسبب توتره القدرة على الاستمرار أو الإبانة عن مشاعره الغائصة (رجاء عيد، ١٩٨٥، ص ٧٢).

ولعل قصيدة «رَحَلْ الثَّهَارُ»، تعتبر أجمل قصيدة من جهة التشكيل الهندسي بحيث استطاع الشاعر

أن يتيح لها صورة من التكرار الاسلوبي المنتظم، هو الذي منح القصيدة أغني الدلالات: الدلالة الشعورية العميقة والدلالة الإيقاعية بجانبها. يعني كما يوفر التكرار لقصيدة ما دلالة شعورية يوفر لها على قدرها دلالة إيقاعية تزيد في تأثير القصيدة على نفس المخاطب.

رَحَلَ النَّهَارُ

ها إنه انطَفَأَتْ ذُبَالُكَ عَلَى أَفْقٍ تَوَهَّجَ دُونَ نَارٍ
وَحَلَسَتْ تَنْتَظِرِينَ عَوْدَةَ سِينْدَهَادٍ مِنَ السَّفَارِ
وَالْبَحْرُ يَصْرُخُ مِنْ وَرَائِكَ بِالْعَوَاصِفِ وَالرُّعُودِ
هُوَ لَنْ يَعُودَ.

.....

فَلْتَرَحَّلِي، هُوَ لَنْ يَعُودَ

الْأَفْقُ غَابَاتُ مِنَ السُّحْبِ الثَّقِيلَةِ وَالرُّعُودِ
الْمَوْتُ مِنْ أُمَامَاهِنَّ وَبَعْضُ أَرْمِدَةِ النَّهَارِ
الْمَوْتُ مِنْ أُمَامَاهِنَّ وَبَعْضُ أَرْمِدَةِ النَّهَارِ
الْخَوْفُ مِنَ الْوَانِهِنَّ وَبَعْضُ أَرْمِدَةِ النَّهَارِ
رَحَلَ النَّهَارُ
رَحَلَ النَّهَارُ.

(السياب، ج ١، ص ١٤١)

والظاهر أن السياب قد تمكن من أن يوظف التكرار لترسيخ اللاأمل في انتظار الأمل حيث تكون الجملة التكرارية مجسمة لرحيل الأمل وحلول الظلام المومئ لليأس والفقد والضياغ، كما قال بهذا رجاء عبيد في تبين الدلالة الشعورية (م.ن، صص ٦٧-٦٨). ويعتقد حسن الغري بأن الأصوات ذات الشحنة النغمية ترتبط في النص الشعري بالمواقف الشعورية ويبدو مما تختزنه القصيدة من تشكيلات نغمية يكون أساسه التمثيل الفريد لطبيعة الأصوات حيث إن تراكم الأصوات يساهم وبشكل مكثف في تكوين التشكيل النفسي الذي يعمق فينا الإحساس بوقع الرؤيا (الأمل) التي تنبثق من النص (حركية الإيقاع، ٢٠٠١، صص ٣٧-٣٩).

ويقول السياب في قصيدة «غريب على الخليج»:

صَوْتُ تَفَحَّرَ فِي قَرَارَةِ نَفْسِي الثُّكْلِي: عِرَاقُ،

كَأَنَّكَ يَمُصُّهُ، كَالسَّحَابَةِ، كَالنُّمُوعِ إِلَى الْعِيُونِ

الرَّيْحُ تَصْرُخُ بِي: عِرَاقُ

وَالْمَرْجُ يُعُولُ بِي: عِرَاقُ، عِرَاقُ، عِرَاقُ، لَيْسَ سِوَى عِرَاقِ!

البحرُ أوسعُ ما يكونُ وأنتَ أبعدُ ما تكونُ
والبحرُ دونك يا عراقِ
بالأمس حينَ مررتُ بالمقهى، سَمَتَكَ يا عراقِ.

(السياب، ج ١، ص ١٨١)

فهو كرّر لفظة «عراق» منادياً به أو صارخاً له ليكشف عن حنين كامن في صدره، وعن عاطفة تتناقل مكررة بين القلب واللسان. وبما أن قصيدة «غريب على الخليج» - كما يقول إحسان عباس - تمثل الاحساس بالغربة والشوق العارم للعودة إلى «عراق» لكنّ الافتقار إلى النقود يقف حائلاً دون هذه العودة (م، ن، ص ١٥١).

والقصيدة تستكشف أيضاً المشاعر المتضاربة، وتبين عن عمق الشاعر بين أمله وبأسه (رجاء عيد، ١٩٨٥، ص ٦٣). وإضافة إلى هذا تحمل لفظة «عراق» بتكرارها قسماً من الانحاء الإيقاعي. بحيث يأخذ اسم العراق في التفجر الصوتي بقرار عميق ينشره الموج في أصداء متتالية تعكس درجة عالية من التفاعل الزاخر بين الإيقاع النفسي والصوتي على أساس فكرة المحاكاة (صلاح فضل، ١٩٩٨، ص ٩٤). لما يقع في الطبيعة من صدى يعكسه الترداد الصوتي. فضلاً عن «ما أضفاه الشاعر من اطلاقية على بنية التعبير الشعرية سواء تأتى ذلك عن طريق تكرار أصوات يعينها مثل الراء... أو عن طريق إشاعة أصوات المدّ والتضعيف» (حسن الغري، ٢٠٠١، ص ٣٦) وهكذا تتحدّد القيم الإيقاعية للفظ المفردة على أساس التكرار في هذه القصيدة.

وتحمل قصيدة «مرحي غيلان» في طياتها ظواهر إيقاعية تتمثل في تكرار اللفظ المنمنم «بابا... بابا» جاريّاً على لسان غيلان، ابن الشاعر الحبيب، وهذه الثنائية في اللفظ المكرر تأخذ بنصيب القصيدة إلى نهايتها وتتردّد في صدر كل مقطع يريد الشاعر بدؤه وتظهر الطاقة الموسيقية للفظ في توزيعها وتمييزها على طريقة المحاكاة مع ما تفجرّ من مكنونات سحرية (صلاح فضل، ١٩٩٨، ص ١٠٠). هذا وصوت المد المتجدد في «الألف» يتناول به النفس الشعري ويمتد كمظهر من مظاهر التفجر الصوتي وتلاشيه على صورة الجرس على صفحة باب الاحساس العميق كما يقول الشاعر:

«بابا... بابا»

ينسابُ صوتُك في الظلام، إليّ، كالْمَطَرِ القُضِيرِ

.....

«بابا... بابا»

يا سَلَمَ الأنعامِ، أيّة رَغْبَةٍ هي في قَراركِ.

(السياب، ج ١، صص ١٨٤-١٨٥)

وكأنّ الشاعر يتعمد في إفهام القارئ أنّ القصيدة تلوذ بالنغم رامتاً إليه بعبارة «يا سَلَمَ الأنعام».

وينتهي إحسان عباس الغرض المقصود من الدلالة الابقاعية للفظ بقوله: «ولكن كلمة (بابا) لم تكن ذات أثر عادي وأما كانت كالصعقة التي تترك من تصيبه منطرحاً ساعات، أو كعملية تنفجر متلاحقة مع أن الطاقة المخزونة فيها يجب ألا تحدث إلا انفجاراً واحداً» (م.ن، ص ٢٤٢) فيبدو من كلام الناقد أن اللفظة إيحاءً شعورياً يحدث كالصعقة تترك السامع منطرحاً وأن لها إيحاءً نغمياً يتفجر متلاحقاً، إذن فهما بعدان أساسيان للفظ.

وقصيدة «النهر والموت» تنضج بدلالة التكرار الابقاعية بحيث تظهر تلك الدلالة حين يتكرر اللفظ أو الصوت. فكلمة «بويب» التي تتكرر عبر القصيدة توحى بالنغم الجاري في باطن الكلمة ولكنها تفقد الانتظام والهندسة:

بُويِب...
بُويِب...

أحراسُ بُرج ضاع في قرارة البحر
الماء في الجرار، والقروب في الشجر
وتنضجُ الجرار أحراساً من المطر
بلورها يلوب في أنين
«بُويِب... يا بُويِب»
فيلدّهم في دمي حنين
إليك يا بُويِب.

(السياب، ج ١، ص ٢٤٤)

فهذا اللون من التكرار المتناثر بين الثنائية والأحادية للفظ لا يخفي النغم اذا تبعنا هذه الخصيصة في اللفظ. كما فيه من تكرار الأصوات وتناغمها يتمثل في «و، ي، ب» (الكيسي، ١٩٨٢، صص ٢٣-٢٤؛ حسن الغري، ٢٠٠١، صص ٣٥-٣٦؛ قيس كاظم الجنابي، ١٩٨٨، ص ٨٤) والدليل على الابقاعية، تلك الأحراس الضائعة في قرارة البحر والجرار المليئة بالمطر. وفي هذا التكرار ما يدل على الشعور بالذكريات الماضية والحنين، كما يلي:

أودّ لو عدوت في الظلام
أشدّ قبضي لحملان شوق عام

أودّ لو أطل من أسرة الليل
إلى ملح القمر

أودُّ لو أحوضُ فيك، أتبعُ القَمَر
وأسمعُ الحصى يَصِلُ منك في القَرار.

.....
أودُّ لو غرقتُ فيك، ألقِطُ المَحَار
أشيدُ منه دار

.....
أودُّ لو غرقتُ في دمي إلى القَرار.

(السياب، ج ١، صص ٢٤٤-٢٤٥)

وفي «أود» حنين صارخ إلى ذكريات الماضي فراراً من رعب المستقبل وفيه فرار من الموت وفيه حنين إلى الموت المحيي يعني الانتصار يعني الوصول إلى جيکور القرية فالتكرار يدل على الشعور بالحنين (إحسان عباس، ١٩٩٢، صص ٢٣٠-٢٣١). كما يدل على الإيقاع المنبعث من اللفظ المتكرر المنتظم انتظاماً هندسياً كان القصيدة أخذت على هذه الصورة من أجل الانشاد المرثم. ومن هذا اللون تأتي قصيدة «أنشودة المطر» بتكرار متراوح للفظ «مطر» بين الثلاثية والثنائية تهدف تحميل طاقة شعورية مقدسة وتدفع للتفاؤل بالخير، وفي طياتها مغزى عميق مما يسوغ تكرارها، لما تحمله من هذه المعاني بشكل مكثف مركز (الكبيسي، ١٩٨٢، صص ١٥٢-١٥٣). كما يلي:

رَحي تَدورُ في الحَقول... حَوَها بَشر

مَطر...

مَطر...

مَطر...

كَم ذَرنا ليلَةَ الرُّحيل، من دُموع

ثمَّ اعتَلنا - خوفَ أن نَلامَ - بالمَطر

مَطر...

مَطر...

(السياب، ج ١، ص ٢٥٦)

مطر، مطر، مطر وهي تصبح أنشودة متصلة تشبه هذيان الطفل، لذلك يصبح المنظر، بتكرار مطر، ناضحاً بالحنن حتى أعماقه ولفظة «مطر» تدقّ دقة دقة (إحسان عباس، ١٩٩٢، صص ١٥٣-١٥٤). والقصيدة استطاعت بلطفة واحدة أن تغوص إلى سرّ الوجود، كما استطاعت أن تربط حيوطاً مختلفة، وإن توحّدت الطاقات في حبل قوي، هو حبل الأمل، فلم يعد الشاعر منفصلاً بمشاعره الذاتية (م. ن، ص ١٥٥). ومن حيث الإيقاع أثمّا وظّف الشاعر تكراره لكلمة «مطر» ثلاث مرات وأحياناً مرتين توظيفاً

إيقاعياً يضفي على القصيدة كلّها جَوْراً ماطرّاً. إنّ تكرار هذه الكلمة بما يشبه اللازمة يبعث في القصيدة من الإيحاءات والدلالات ما يغنيها (حدث فخر الدين، ١٩٩٥، ص ١٤٣).

ومن أجل ما يتضمن دلالة إيقاعية من القصائد لتكرار اللفظ والصوت هي قصيدة «الأسلحة والأطفال» التي تعاد فيها عبارة إستفهامية من المستهل إلى المنتهى بحيث يرى محمد الهادي الطرابلسي لازمة داخل القصيدة على المستوى الصوتي (تحليل أسلوبية، ١٩٩٢، ص ٦٣). ولا بأس فيه إذا قلنا إنّ السياب يحنّ إلى الطفولة بهذه العبارة:

عَصافير! أم صبيّة تمرّح؟

(السياب، ج ١، صص ٢٩٦-٣١٠)

هذا وفي البورة المركزية للقصيدة نكتشف دوالاً كأنّ الشاعر نشر فيها بساط التصويت والإيقاع متمثلاً في لفظة «حديد» وفي أخرى «رصاص» يجلجل كالجرس بحيث تبدو هذه الظاهرة مولداً إيقاعياً أو نواة إيقاعية أو قادحا إيقاعياً في عملية الخلق الموسيقي إذ لا نفعل هنا دور الحروف المصوتة مثل «د، ص» في عملية الترجيع الصوتي إضافة إلى الإيقاع اللفظي (الطرابلسي، ١٩٩٢، صص ٦٤-٦٥؛ عبد الجبار داود البصري، ٢٠٠٢، صص ١٤٢-١٤٥). ويقوم الشاعر بالتقطيع والتنقيط إيحائاً بامتداد الصوت المرّن المديد. ويرتفع الشعور في هذا التكرار إلى ذروته الدلالية. دلالة الضياع، ودلالة الحنين، ودلالة الحرف والدمار.

والحائثا الحلوة الصافية

تُثَقِّلُ فيها نداءً بعيداً:

«حديد عتيق... يقيق

رصاص... ص

حديد... يد»

(السياب، ج ١، ص ٢٩٩)

قُبُورٌ يُوارون فيها بنيه!

«حديد عتيق

رصاص... ص

حديد... يد»

حديدٌ عتيق لموت حديدا!

(السياب، ج ١، ص ٣٠٠)

وأخذ الشاعر يتذكر في قصيدة «ليلة في باريس» أيام الفراق التي غاب عنه الضياء وجاءه الليل بغيباب الحبيبة فأحس بالحزن وبالكاء والاختناق لأنّ الحبيبة لم يبق منها سوى عبر ولكنّه يحلم باللقاء القريب:

وذهبت فانسحب الضياءُ
أحسستُ بالليل الشتائي الحزين، وبالبكاء

.....
أحسستُ وعزّ الليل في باريس، وإحتنق الهواءُ.

.....
لم يبقَ منك سوى غير
يبكي وغيرُ صدى الوداع: «إلى اللقاء»

.....
وذهبت فانسحب الضياءُ.
لو صَحَّ وعدك يا صديقة
لو صَحَّ وعدك. آه لانبعثتُ وُفِيقَة

.....
وذهبت فانسحب الضياءُ
لم يبقَ منك سوى غير
يبكي وغيرُ صدى الوداع: «إلى اللقاء»
وتركتني لي شفقاً من الزهرات جمعها إناء...

(السياب، ج ١، ص ٣٢٤-٣٢٥)

كان انسحاب الضياء مع ذهاب الحبيبة يُنقص النوم المادى عليه فيضطرب، لا محالة، إلى سهر الليالي. ويجدر بالاشارة أن عبارة «و ذهبت فانسحب الضياء» توسوس في الاذن نغماً مهموساً بتكرارها الهندسي كما جاءت في صدر القصيدة، في الوسط، وفي نهايتها، والتي تلعب دوراً بارزاً في إيحاء الدلالة الإيقاعية.

وفي قصيدة «يقولون تحيا...» يسعى الشاعر أن يصور مشاعره في صورة طفل يخاف من الليل بقلب خائف يريد أن يأوي إلى حصن يحميه عن الدجي والظلام في الدورب فينادي أباه، ذلك الذي يتوقع عنده أمناً وسلامة:

وإن عَسَمَ اللَّيْلُ نادى صدى في الرِّياح:

«أبي يا أبي»، طاف بي وانثنى،

«أبي يا أبي»

ويُجهشُ في قاع قلبي نواح:

«أبي يا أبي»

«أبي يا أبي» في صَغير القطار

«أبي يا أبي» في صياح الصغار.

(السياب، ج ١، ص ٣٣٥)

وفي هذا التكرار «أبي يا أبي» يتمتع القول بمحور صوتي يستند إليه الشاعر في إحداث النغم والصدى إثرأءاً لمضمون الشعر من حيث الدلالة الإيقاعية التي يشعر بها القارئ في نفسه. لأنّ تتابع التكرار، لأبداً من أن يميل إلى الإيقاع أو الموسيقى الداخلية إذا كان الحاح الشاعر على التكرار عنيداً. والشاعر في قصيدته «أمّ كلثوم والذكرى» يكرر عبارة تسمعنا صوتاً وإيقاعاً وشعوراً. وهي:

وأشربُ صَوْنَهَا... فيغوصُ من رَوْحِي إلى القاعِ

وأشربُ صَوْنَهَا... فكانَ ماءُ بُوَيْبٍ يسقيني

وأشربُ صَوْنَهَا فكانَ زُورِقُ زَفَّةٍ وأنينُ يزمارٍ

وأشربُ صَوْنَهَا... فيظلُّ يرسم في خيالي صَفَّ أشجارٍ.

(السياب، ج ١، ص ٣٤٣)

فنحن امام مشهد صوتي مزيج بالذوق كما يبدو من تكرار عبارة «أشرب صونها» فلا يلبث أن يتحول السياق الذي يتمتع به «سبيلة صوتية تعتمد على حاسة السمع» (قيس كاظم الجنابي، ١٩٨٨، ص ٦٠) إلى تكثيف شعوري غائص إلى الأعماق نحو المشاعر عند الشاعر بحيث يتجسم اداركه «من الصوت إلى مادة لدنة سائلة عبر الفعل المضارع (أشرب) الذي وظفه الشاعر زمنياً ونفسياً ومادياً بدل الفعل (أسمع)» (م.ن) ويغوص الصوت من روحه إلى قاع نفسه ويُسّعل بين أضلاعه غناءً من لسان النار يهتف سوف ينساها وينسى نكته بجفائها وذوبان أوجاعه. كما يقول الشاعر في مقدمة القصيدة.

والظاهر أنّ الدلالة الشعرية هي أهم دلالة وأصعبها يحملها اللفظ المكرر في الشعر الحديث لأنّ تكراره يهدف إلى استكشاف المشاعر الدفينة وإلى الإبانة عن دلالات داخلية وبعدّ التكرار أحد المنافذ التي تفرغ هذه المشاعر المكبوتة. من ثمّ يجيء التكرار في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة (تازك الملاحكة، ١٩٨١، ص ٢٨٧). والشاعر الذي عاش مُعذّباً في حياته نازف الجرح، مهيبض الجناح تنهكه غربته الداخلية ومشاعره المتقلّبة المبهمة وتربكه الأوجاع في شخصية متمثلة في شاعر مثل السياب فلا بد أن تتفتق شاعريته فيقع في الترداد والتكرار يحصر به حُلّ اهتمامه بقضايا ذاتية من نَمّ تأتي القصائد إيقاعات صوتية ناضجة بالكأبة تتوزي حروف كلماتها وجعاً وعذاباً (أنطونيوس بطرس، [د.ت.، ص ١٣]). ويمتزج الدلالات إمتزاجاً تنمّي قيمة القصيدة بتكرارها على أرفع المستويات.

تصوير وشعور

ليست القصيدة تهدف دائماً إلى تركيزها على دلالة واحدة دون أخرى. وربما يحدث في القصيدة أن تكون الدلالة تتبع دلالة أخرى وتلازمها. فها هي ذي الدلالة التصويرية تهدف إلى الجمال أولاً كوظيفة مبدئية ثم إلى الإيماء وهي لا تزال تحتفظ بسمتها ولكنها قلماً تستقل بذاتها. في الواقع هي تُمتنع العين والأذن أولاً ثم تذيق الروح والقلب. وذلك في المرحلة الأخيرة. ومنها ما يلي:

تتوي قصيدة «أفياء جيكور» بملاحم من الدلالة الشعورية والتصويرية في مطلعها المتكرر إذ إنه يقول:

نافورة من ظلال، من أزاهير

و من عصافير

جيكور، جيكور، يا حفلاً من الثور

يا جلدولاً من فراشات لطاردها.

(السياب، ج ١، ص ١٢٠)

في هذه العبارة يستغل الشاعر حنينه الزائد إلى جيكور القرية ويتذكر جمال رؤيتها في الخيال إذ تلعب النافورة دور العدد الكثير من النوافير وليست هي النافورة الحقيقية الملموسة بل هي تعني مجموعة من المظاهر الملونة التي تبث روح الأمان وتفقد الآلام حتى يرتاح الشاعر من المآسي، هذا من جانب. وتتفشي الصورة الجميلة عند ما تلعب «من» الجارة بتكرارها دور العدسة التي تصور النافورة كيف ما تكون وتظهر الدلالة التصويرية بارزة حين تساعد العبارة صيغة «يا» الندائية. فينتشر دور الشعور انتشار التصوير متمثلاً في حلم الشاعر وأخيلته وتوق روحه إلى مخاطبة جيكور. ويزداد حنين الشاعر إلى جيكور باستطالة الغربة. من ثم نرى ازدياد مخاطبة جيكور في هذه القصيدة.

وفي قصيدة عنوانها «لأني غريب» يصور الشاعر غربته كأنه ضاع في فدفد يحيط به الردى والدمار ويرى أنه تاه في مدى لا يندى بالثمار بل بالحجار والعيون التي لا تبصر كأنها عيشة بالحجار، وكذا الهواء الرطب تحول إلى الحجار لا ينضج بالندى بل بالدم، وأصبح لا يستطيع الصراخ لأن نداءه استحالة حجاراً. والفم كله صخر وهذه هي كلها صور معتمة متشائمة لا فيها أمل ولا رجاء. إذن فالشاعر تجاوز التصوير إلى الشعور وأبدي حالته النفسية الثقيلة بالآلم والكبت والسكون، وهو يضيّق بالفضاء المحيط به لأنه يشعر بالوحدة وفقدان الأليف والأنيس كما تصور العبارة التالية التي تتكرر فيها لفظة «حجار»:

ججارٌ

ججارٌ وما من ثمار

وحتى العيون

جِجَارٌ وَحَتَّى الْهَوَاءَ الرُّطِيبَ
جِجَارٌ يَنْدَبُهُ بَعْضُ الدَّمِ.
جِجَارٌ نِدَائِي وَصَعْرٌ فَمِي.

(السياب، ج ١، ص ١٢٥)

وتتراءى الدلالة التصويرية بملازمة الشعورية في قصيدة عنوانها «يوم الطغاة الأخير» حين يتقنّس الشاعر بأغنية نادر تونسي على الاستعمار يتحدث مع رفيقته، كما يلي:

تَقُولِينَ «نَحْنُ ابْتِدَاءُ الطَّرِيقِ
وَنَحْنُ الَّذِينَ إِعْتَصَرْنَا الْحَيَاةَ
مِنْ الصَّخَرِ نُدْمَى عَلَيْهِ الْجَبَاهِ
وَيَحْتَصِرُ رِيَّ الشِّفَاهِ،
مِنْ الْمَوْتِ فِي مُوْجِشَاتِ السُّحُونِ
مِنْ الْبُوسِ، مِنْ خَاوِيَاتِ الْبُطُونِ
لِأَجْيَالِهَا الْآتِيَةِ.

(السياب، ج ١، ص ٢٠٧)

وهذه التمنية في نفس الشاعر، من قبل الرفيقة، تتجلى أجمل الجلاء عند ما نتبّه إلى دور الحرف «من» الذي يسوق الشعور الباطن إلى الظهور متكرراً ويصور لقطات من الحياة الثورية بقوة الدلالة التصويرية لدى التكرار بحيث تسمي المأساة شاملة ترهق الكواهل بالجوع والبوس والسحن والموت. وفي مجال آخر، في قصيدة «الباب تُقرعه الرّيح» نقف عند مشهد بصري، يتجسد في الخيال، يهدف من وراء التصوير إلى الإبانة عن تجربة الشاعر الشعرية:

البَابُ مَا قَرَعَتْهُ غَيْرُ الرِّيحِ فِي اللَّيْلِ الصَّمِيقِ،
البَابُ مَا قَرَعَتْهُ كَفَلْكَ
أَيْنَ كَفَلْكَ وَالطَّرِيقِ.

.....
البَابُ مَا قَرَعَتْهُ غَيْرُ الرِّيحِ
آه لَعَلَّ رُوحاً فِي الرِّيحِ

.....
البَابُ تَقْرَعُهُ الرِّيحُ لَعَلَّ رُوحاً مِنْكَ زَارَ
هَذَا الْقَرِيبُ !! هُوَ ابْنُكَ السُّهْرَانُ يُحْرِقُهُ الْحَنِينُ

.....
البَابُ تَقْرَعُهُ الرِّيحُ تَهْبُّ مِنْ أَبْدِ الْفَرَاقِ.

(السياب، ج ١، صص ٣٢١-٣٢٢)

والظاهر أنَّ الشاعر زاد على جمال التصوير بما غيَّره طفيفاً من الألفاظ إلاَّ أنَّه نحى بهذا التصوير منحى المشاعر المكتوبة فصورَّ نفسه كطفل يخاف من شبح يطرق الباب ليلاً - كما شَبَّت نفسانية الأطفال عليه - قبل أن ينام وهو يهذي ويتمنى أن يكون الشبح للأُم الفقيدة حتَّى لا يخاف منه. والسبب في ذلك أنَّه - كما يقول انطونيوس بطرس - متروك، لا صدر يسند إليه رأسه ولا ذراع تمتد إليه لتنتشله من هوَّة العذاب، لذلك يرجع إلى طفولته ويبحث في عممة الذكريات عن ذلك الوجه الذي كان ينير الدرب له ويشعره بالطمأنينة (انطونيوس بطرس، ص ٢١). إذن ففي هذه الصورة تصبح المشاعر عميقة ترسخ في أغوار المتلقِّي حين يقرأ القصيدة.

بيان وشعور

نتذكر، ونحن أشرنا إلى بعض الأغراض التقليدية للتكرار لدى البلاغيين القدماء في مقدمة مقالنا هذا، أنَّ الشاعر التقليدي كان يستعمل ظاهرة التكرار ليوذِّي بما غرضاً أو معنى يختلج في صدره ويريد أن يشاطره فيه المتلقي عاطفة وحساً. إلاَّ أنَّ هذه الأغراض لم تكن منحصرة على الشاعر التقليدي، بل تجاوزت الحدود وبقيت تنتشر في أوساط الشعر الحديث لدى معظم الشعراء محافظين على مركزيتها في الشعر ولكنها لم تعد تشكل الهدف الأساس بل كانت هي «الأصل في كلِّ تكرار تقريباً» (نازك الملائكة، ١٩٨١، ص ٢٨٠) والغرض العام منها «التأكيد على الكلمة المتكررة أو العبارة» (ن، م، ص ٢٨٠) بينما يكون التكرار بالدلالة الشعورية «من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضي من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة» (ن، م، ص ٢٩٠) مع أنَّهما ممتزجان في بعض المقاطع من القصائد. والشاعر يرسم لنا صورة المشاعر، مشاعر الخوف، في قصيدة «اللقاء الأخير» بكلمات دلالية متكررة تؤكد على صورة الخوف:

«بين الأرائك موضعٌ حالٌ يُحدِّق في غَباة!
هذا الفراغُ! أما تحسَّ به يُحدِّق في وُجوم؟
هذا الفراغُ.. أنا الفراغُ فعَفَّ أنتَ لكي يدوم»

.....
لَيْلٌ ونافذةٌ مُضاء.. تقول إنَّك تُسهرين

إني أحسُّكَ تهمسين

في ذلك الصُّمت المُميت: «أَن تُحفَّ إلى لقاء؟»

لَيْلٌ، ونافذةٌ مُضاء

تُغشي رُؤاي، وأنتَ فيها... ثمَّ ينحلُّ الشَّعاع

في ظُلْمة اللَّيْلِ العميق.

فأعادَ الشاعر عبارة «هذا الفراغ» وكذا عبارة «ليلٌ نافذة تضاء» تنبيهاً للقارئ بأن الصورة اللاحقة تنجلي في جو حالك مظلم. وأن الغرض من تكرار هذه الألفاظ والعبارات بميل إلى ناحية الشعور وهو الانحاء بمشاعر رومانتيكية حاملة. وكان قبل ذلك يؤكد التكرار على «الفراغ» و«ليل» بتقديمهما وتخصيصهما.

وفي قصيدة «ربيع الجزائر» يمجّي الشاعر بلاد الجزائر لما شبّ فيها من نار الحرب والثورة ضد الاستعمار فيورد لفظ «سلاماً» في مستهل القصيدة ويكرره في آخر القصيدة ويحمّله حمولة التعزية والاشفاق والمشاطرة في الألم والحزن:

سلاماً بلادَ اللَّظَى والخَرَابِ
ومأوى اليتامى وأرضَ القُبُورِ

سلاماً بلادَ النكالى، بلادَ الأيامي
سلاماً
سلاماً...

(السياب، ج ١، صص ١٤٥-١٤٦)

وإضافة إلى هذا، يمكن القول إنّ النقطتين اللتين وضعهما الشاعر بعد لفظة «سلاماً» الأخيرة تدلان على استمرارية التحية والتسليم اللامهائي بحيث استطاع الشاعر أن يستغني عن الاستمرارية بالتنقيط. فمن هذا المنطلق، تقوى لدى اللفظ والتكرار ناحية الشعور التي يهمس اللفظ المكرر همس التعب والوهن اللذين أضنيا روح الثائرين بتتابع الخراب والدمار وارهاق الدماء والتكل والبكاء والحزن مع التأكيد المباشر.

وأما قصيدة «خُذيني» فيكتفّ الشاعر فيها معنى الطلب ويزيد في الإلحاح على معنى الأخذ وعدم المغادرة تقوية للدلالة البيانية الصادرة من التكرار إلا أنّ الغرض الاساس منه أسمى وأعلى إذا وعينا بأن الشاعر يهدف بواسطته إلى الإبانة بحالته النفسية التي تتصعد صورة الأزمة أمام المخاطب:

خُذيني أطر في أعالي السَّماء
صَدَى غَنوةٍ، كَرَكراتٍ، سَحابة!
خُذيني فَإِنَّ صُحُورَ الكآبةِ
تَشُدُّ بروحي إلى قاع بحرٍ بعيد القرار
خُذيني أكن في دُجَاك الضياء
ولا تتركيني لليل القِفار

فلا تتركيني طليقاً
تخذيني إلى صدرك المثلقل
هَمَّ السنين
تخذيني وأني حزين
ولا تتركيني على الدرب وحدي أسير إلى المجهل.

(السياب، ج ١، ص ١٤٧)

ويبدو من التكرار المتواتر أنَّ الشاعر يعيش في حالة الخوف والوحشة من التوحد وفي ظلمة الغربة الجسدية وفي أرض غير أرضه فيرتبك حين يرتسم له ضياعه في الدروب.
وفي المقطع الأول من قصيدة «سفر أيوب» نرى الشاعر أنَّه قدَّم شكره لله تعالى من أجل التخصيص والتأكيد مع أنَّه يصارع الداء ويكابد الألم ويتضحَّر تحت ضغط مرارة الانتظار ويتذكر أيوب النبي المعبَّد الذي صارع الداء وانتصر عليه (قيس كاظم الجنابي، ١٩٨٨، ص ٩٥). فيغمره هذا الشعور ويقول:

لَكَ الْحَمْدُ مَهْمَا اسْتَطَالَ الْبَلَاءُ
وَمَهْمَا اسْتَبَدَّ الْأَلَمُ،
لَكَ الْحَمْدُ، أَنْ الرِّزَايَا عَطَاءُ

.....
ولكنَّ أَيُّوبَ إِنْ صَاحَ صَاحُ:
«لَكَ الْحَمْدُ، أَنْ الرِّزَايَا نَدَى

.....
وإِنْ صَاحَ أَيُّوبُ كَانَ التَّدَاءُ
«لَكَ الْحَمْدُ يَا رَامِيًا بِالْقَدَرِ
وَيَا كَاتِبًا، بَعْدَ ذَاكَ، الشِّفَاءُ!»

(السياب، ج ١، صص ١٤٩-١٥٠)

وهو يستكين استكانة أيوب ويرضى بكل ما كتبه يد الله ويؤمن بالشفاء (إحسان عباس، ١٩٩٢، ص ٢٧٦) لعلَّه يمنَّ عليه بالخلاص والبرء من البلاء.

وفي قصيدة «إلى جميلة بوحرد» يشعر الشاعر بالخزي أمام الحادث مما يبدو أنَّه يكرر تأكيدَه «إنَّا» ويتذكر ذلك في آخر القصيدة ويغلظ الاحساس عند تقوية الجملة حيث أحسَّ أنَّه يمضي إلى الفناء ولا يبقى له إلَّا الثورة:

إنَّا هُنَا.. فِي هُوَّةٍ دَاجِيَةٍ

.....
إنَّا هُنَا كَوْمٌ مِنَ الْأَعْظَمِ
.....

إنا هنا مؤثني، حُفَاة، غُراة

.....
إنا سَنَمضي في طَريق الفناء.

(السياب، ج ١، ص ٢١٢-٢١٣)

إلا أن هذا الإحساس لم ينتشر بل تجمّع في قوّة ليتفجّر لهاثياً تفجراً غائضاً.
ويتدهور وجدان الشاعر عند ما يتذكر «ثموز جيکور» الذي كان يثّ الروح في الجسد المنكسر
الخاوي إبان الطفولة، فيملك عليه هذا الشعور وما زالت تستمر هذه الحالة حتّى في الفترة التي يطعن
في السّن وتبقي معه الذكريات ويتمنّى دائماً أن يشرق النور، نور الأمل، نور الحياة، مرة أخرى وهو
يعيش حياة سعيدة:

لو يؤمضُ في عِرقي
نورٌ، فيضيءُ في الدنيا!
لو ألهمضُ، لو أحيأ
لو أسقى! آه لو أسقى!
لو أن عروقي أعتاب!

(السياب، ج ١، ص ٢٢٣)

هذه «لو» تفيد معنى «ليت» للتمني فيزداد حرص الشاعر على تحقيق الأمنية إذ تتكرر متتابعة
لينفعل المتلقي بما ينتج في ضمير الشاعر من أحاسيس مرهقة للجسد لأنّ الآمال يستحيل بزوغها
محققاً كما يبدو من النص التالي:

جَيكورُ.. ستولُدُ جَيكورُ
النور سيُورق والتور
جَيكورُ ستولُد مِن جُرُحي
من غُصّة مؤثني، مِن نارِي

.....
جَيكورُ ستولُدُ... لكُني
لن أخرجَ فيها مِن سِجني.

(السياب، ج ١، ص ٢٢٣-٢٢٤)

ويتصور الشاعر بتكرار متواتر أنّ جيکور، يعني ذكرياتها، ستولد، لذلك يصرّ على هذه الأمنية التي
تكاد تضرب في الاخفاق. والشاعر يتأكّد من عدم التحقق حين يقول: لكُني لن أخرج فيها من سجنِي.
ويكرّر الشاعر في قصيدة «يا غربة الروح» نفس العنوان ضمن قصيدته هذه يريد به إفهام القارئ
أو إشعاره بتفرده وحفاء إلهه متوخياً إثارة الاشفاق لديه فيشير تبعاً لذلك إلى غربة روحه وشعوره

الداخلي نحو الاغتراب الذاتي الذي صار يتضخم نتيجة ابتعاده عن مكانه وعن العراق فلم يبق لديه سوى الصمت الذي أصبح غريباً وإنّ البأس الذي ينتابه يتوحد مع العناصر الأخرى لأنه بعيد عن جيحور، عن القرية، فتوغّل نحو روحه في هذا المجال (قيس كاظم الجنابي، ١٩٨٨، ص ٧٨).

يا غُرْبَةَ الرُّوحِ في دنيا من الحَجَرِ
والثَّلْجِ والقارِ والفلَاذُ والصَّحَرِ
يا غُرْبَةَ الرُّوحِ.. لا شمس فأتلُقْ
فيها ولا أَفُقْ.

.....
يا غُرْبَةَ الرُّوحِ في دنيا من الحَجَرِ
.....

يا غُرْبَةَ الرُّوحِ لا رُوحَ قَتَّهَواها.

(السياب، ج ١، صص ٣٤١-٣٤٢)

بيان وتصوير

وقد تمتاز الدلالة البيانية بالتصويرية الجمالية في مقاطع لبعض القصائد، ناولاً شاعرها إغناء القصيدة من الحمولة الدلالية نحو القارئ لمشاركته معه. وفي ذلك يقوى دور الحرف ويقوى أكثر إذا أعيد ذكره. فمن هذا المنظر نلاحظ أنّ الشاعر يميل في قصيدته «الأمّ والطفلة الضائعة» إلى تعاطي حرف الجر «من» ليفيد معنى السبب والتعليل بشكل متزايد:

وإنّ الليلَ تَرَجَفَ أَكْبَدُ الأَطفالِ من أشباحه السَّوداءِ
من الشَّهْبِ اللَّوامِغِ فيه، مما لا ذَّ بالظِّلِّ
من المَهْمَساتِ والأَصْداءِ.

(السياب، ج ١، ص ١٠٦)

ونرى أنّ أكبد الأطفال ترجف من أشباح الليل السوداء ومن الشهب اللوامع ومن الظلال والمهمسات والأصدا، هذه كلّها تعتبر من مظاهر الخوف لدى الأطفال. فما أبرع الشاعر في تصوير هذه المظاهر حين يستخدم «من» الجارة بشكل متوال.

وفي قصيدة «حامل الخرز الملّون» أعاد الشاعر عبارة يريد بها الإيحاء بالصورة التي تمثّل الحزن الشديد الذي يترتب عليه الاغتراب فأثر في ذلك ما قدّم الشاعر من خير على المبتدأ تخصيماً وتأكيذاً له. فمقطع الإيحاء هو محدود الإطار جداً.

في سِجْنِها هي، خلفَ سورِ

في سِجْنِها هي، وهو مِن أَلَمٍ وفَقْرٍ واغتراب.

(السياب، ج ١، ص ١٤٩)

وفي قصيدة أخرى هي «أسمعه يكي» يستخدم الشاعر طاقة التكرار لأجل صورة تدل على معنى الخوف والدهشة الحاصلة يوم غد مع تأكيد على الزمن المستقبل القريب:

سَاطِرُقُ الْبَابِ عَلَى الْمَوْتِ فِي دَهْلِيْزِ مُسْتَشْفَى
فِي الْبَرْدِ وَالظُّلْمَاءِ وَالصَّبَمِ
سَاطِرُقُ الْبَابِ عَلَى الْمَوْتِ
فِي بُرْهِ طَالٍ انْتِظَارِي مَا فِي مَعْرِ مِنْ دِمَاءِ.

(السياب، ج ١، ص ١٦٦)

فلا محالة أن يدركه الموت في المستشفى حيث تنقطع العلائق الأسرية الودودة وتنقطع أسباب الحياة، ولا محيد عن الاستسلام للموت. فمقطع قصير بين تأكيد وتصوير.

بيان وإيقاع

وقد يمتزج البيان الأدبي بالنغم الصوتي في مقاطيع قصيرة لقصيدة ما، وذلك يصدر عن تكرار لفظي صارخ بالنغم، وفي ذلك تظهر براعة الشاعر التعبيرية الفائقة، كما حدث الأمر في قصيدة «شناشيل ابنة الجلي» حيث تكررت ألفاظ في عبارات مترمة تدل على إظهار الفرح الشديد، وهي أغنية المطر كما يبدو ذلك من انتظام العبارات وتلاحمها.

يَا مَطَرًا يَا حَلِّي
عَبْرَ بَنَاتِ الْجَلِّي
يَا مَطَرًا يَا شَاشَا
عَبْرَ بَنَاتِ الْبَاشَا
يَا مَطَرًا مِنْ دَهَبِ.

(السياب، ج ١، ص ٣١٤)

ويكرر الشاعر اسم الصوت «آه» في قصيدة «جيكور أمني» دلالة على التفجع والتحسر ويتخللها التغميم بتصدير الصوت حتى يكون التحسر أوجع وأنكى لفوات الشباب ويعيد الصوت شاعرنا ليرتاح قلبه من ضباب النغم.

جَنَّةٌ كَانَ الْعُمِّي فِيهَا وَضَاعَتْ حِينَ ضَاعَا
آه لَوْ أَنَّ السَّيْنَ السَّوْدَ قَمَحٌ أَوْ صُحُور

.....
آه لَوْ أَنَّ السَّيْنَ الْخُضْرَ عَادَتْ، يَوْمَ كُنَّا
.....

آه لكن الصبي وكى وضاع؛
الصبي والزمان لن ترجعا بعد.

(السياب، ج ١، ص ٣٤٠-٣٤١)

وتعني «لو» معنى التمني لأن المقام مقام الضياع والتحسر الناجم عنه. فيخلقه التنفيس المترم. ويُعاد ذلك المعنى نفسه في قصيدة أخرى بعنوان «كيف لم أحبك؟» يريد الشاعر فيها بتكرار بعض الصيغ إثارة التحسر من أجل ضياع الحبيبة:

آه كيف ضيعتك يا سرحة خوخ مُزهرة؟
آه لو عندي بساط الريح!!
لو عندي الحصان الطائر!!
آه لو رجلاي كالأمس تُطيقان المسير!!
لَطويتُ الأرضَ بحثاً عنك.

(السياب، ج ١، ص ٣٤٤)

وفي ذلك قد إختفت انسيابية الكلام التي تؤدي إلى القراءة بصوت عالٍ ليبقى لها صدى مواج في الأذان والأذهان، انجراراً لنفسية المخاطب نحو مشاعر الأديب الشاعر الموهوب، عن اللاوعي. ففسي مثل هذه الحالات تنكشف سحرية الطاقة البيانية والايقاعية للتكرار اللفظي.

هذا ويكرر الشاعر كلمة في قصيدته «لوي مكنيس» لتوسوس في الصدور وتلج القلوب بالهمس والهدوء. لذلك يصدرها صدر البيت الخطي عناية بما حتى تؤثر في نفس المخاطب بدلائنها على الضعف والحزن والاضطهاد وتأكيذاً على الصورة الحاصلة. إذن ففي ذلك يساهم تقديم الكلمة والصوت الموسوس فيها. كما يلي:

كسيح أنا اليوم كالميتين
أنادي فتعوي ذئابُ الصدى في القفار:
كسيح
كسيح وما من مسيح.

(السياب، ج ١، ص ٣٧٥)

ولم يكن للبيان والايقاع أن يعتزجا إلا برعاية الانتظام وهندسة البيان وذلك أتيج للشاعر في مواقف أضيق.

تصوير وإيقاع

وفي هذا الموقف الأخير يلتقي أحياناً تصوير الكلام المكرر بايقاعه إغناءً للتعبير الموحي المؤثر، ودفعاً للقارئ إلى الانفعال السريع وربما استيعاباً لتمام المعنى المراد. وتحمل قصيدة «أغنية قديمة»

قسطاً وجيزاً من امتزاج التصوير بالايقاع ولذلك تحمل من خلال التكرار صورة التقى فيها السمع بالبصر على ما يلي:

آه ما أقدم هذا التسجيل الباكي
والصوتُ قديم؛
الصوتُ قديم
ما زال يُولولُ في الحاكي
الصوتُ هنا باق، أما ذاتُ الصوت:
القلب الذائبُ انشاداً.

كم جاء على الموتى - والصوتُ هنا باقٍ -
ليلٌ.. نهاراً!

(السياب، ج ١، ص ٦٧-٦٨)

ولا يبقى الصوت خالداً إلا إذا استمر وتكرر شبه ترنيمات في الأذن كما جرى هذا الأمر في العبارات المذكورة آنفاً. وفي ذلك مؤثرات بحيث نرى منها ما يمتد من الصوت في حربي «الصاد» و«الواو» بصيغة مستمرة دائمة.

وأما الصورة في ذلك المقطع فتختبئ في ما في السمع من الصدى المولول في القدم وهو الباقي بقاء الليل والنهار. ولا يزول ذلك الصوت لأنه يولول ويهمس.

ونجد في موقف قصير من قصيدة «المودة لجيکور» أن يتكرر بعض الأسماء ويتكرر بعض الحروف من مباني الكلمات مع بعضها الآخر إيماءاً بالنغم المزوج في الصورة الجميلة. كما يلي:

جَيَكُورُ يا جَيَكُورُ
شدتْ خُيوطُ النور
أرجوحة الصُبح
فأولمى للطُيور
والتلُم من جُرْحِي.

(السياب، ج ١، ص ٢٣٠)

والنغم إذا أمعنا النظر في العبارة بلغة يصدر من تراحم حربي «الراء» و«الجيم» في داخل الكلمات وقبل ذلك يوحي تكرار «جَيَكُور» بالنغم لملازمة الاسم مع النداء فكل ذلك يلغى القارئ إلى أن يترنم في قراءته لتلك العبارة. فهذه الترنيمة تتبادر إلى الذهن صورة جميلة لخيط النور التي تشد أرجوحة الصبح والطُيور والنمل في هذا المشهد تقتات من جرح الشاعر فيبدو كأننا نتحوّل في روضة جميلة. والظاهر أن التصوير والايقاع قلماً بمتزجان، ولا يتصور اجتماعهما في كثرة كثيرة.

خاتمة البحث

وقفنا عبر متابعتنا لظاهرة التكرار ودلالاتها الفنية على أنّ الشعر العربي عرف تلك الظاهرة منذ بزوغه في الجاهلية فتناول الشعراء منها ما يناسب أغراضهم الشعرية فأصبحت تلك الظاهرة شائعة متسعة ثم قام النقاد والبلاغيون بدراساتها دراسةً نقديةً مستفيضةً فسوّوا لها موازين صحيحة لمعرفة المفيد منها وغير المفيد وانقسموا تبعاً لذلك إلى مؤيِّدٍ لها ومعارضٍ وأحصوا لها من المعاني ما لا حصر له.

هذا ووقفنا على أنّ تلك الظاهرة تقدم بما الزمن إلى ظهور جديد في عصرنا هذا حيث انتشرت بفضل تحرر الشعر من قيود الوزن التقليدية والقافية الموحدة انتشاراً يسدّ بها من ضاق عليه التعبير فراغ المعنى فدعا ذلك إلى الثروة اللفظية وفقد الارتباط بالمعنى العام، لأنّ من ضاق عليه التعبير فاتته الموهبة، والأصالة، والبراعة ومن أصيب بهذه العيوب لا يستطيع أن يسيطر على مقاليد الفن الشعري الحر وإخضاع تقنياته التعبيرية للدلالات المقصودة.

ورأينا من بين الشعراء المعاصرين الشاعر العراقي المعاصر، بدر شاكر السياب، يستغل هذه الظاهرة، في شعره الحرّ ويستخدمها لايجاد دلالات كثيرة فهمنا أن ندرس تلك الظاهرة المتواجدة لديه لنستخلص من خلالها نجاح الشاعر وإخفاقه فانهي الأمر بنا في ذلك إلى:

١. أنّ الشاعر ممكّن من استغلال الدلالات لإثراء المعنى والمضمون بحيث أتيح له أن يفعم مغزى الشعر بمعان زاحرة زائدة للتكرار حتّى تيسّر له أن يمزج بين دلالة وأخرى ببراعة فائقة ناجحة.
٢. أنّ الدلالة البيانية أصبحت هي الأصل في كل تكرار.
٣. أنّ الدلالة الشعرية جاءت أهم دلالة وأصعب وأغنى، تبعث الذكريات العميقة والمشاعر الرفيعة.

٤. أنّ الدلالة الإيقاعية تبعثها بسمة درامية، في المرتبة الثالثة.
٥. أنّ الدلالة التصويرية جاءت ملازمةً للدلالات الأخرى غير مستقلة، في المرتبة الرابعة.
٦. والطريف أنّ الدلالة الشعرية جاءت ممتزجةً بالدلالة الإيقاعية، في الموقف الأوّل، بارزة، واسعة النطاق، غنية المعنى.

٧. فتضاءل دور الامتزاج في المواقف الأخرى.

٨. فصدر الامتزاج بين الدلالات الأربع بنسبة الثلاث في ستة مواضع.

وأما بالنسبة للسؤالين السابقين فيمكننا القول إنّ الشاعر أصاب الغرض خير إصابة حتّى استطاع أن ينفلت من موقف الاخفاق، يعني الثروة اللفظية في التكرار، لموهبة فنية فائقة حين ممكّن من أن يمزج

بين الدلالات مزجاً ناجحاً مما يروح الأمر بأسلوبية تكراره وأعجوبية أسلوبه، ونجد أنه استطاع أن ينتهي إلى تحقيق أهداف النص الشعري في إيصال المعنى المراد، واستطاع أن يعزز غني الشعر الدلالي بواسطة التكرار وتداخل دلالاته - كما بدا الأمر من الأمثلة الماضية الذكر في المواضع الستة السابقة عامة وفي الموقف الأول: (إيقاع وشعور) خاصة وهو أغزر المواقف - رافعاً به شأنه بأصالة التعبير وجودة التقنية. فأصبح الشاعر جرّاء عمله الفني المحكم رائداً للشعر الحر وعلماً من بين شعرائه. وأصبحت قصيدته تحمل دلالات غنية، هي جزء أصيل من التعبير الأدبي للتكرار.



المصادر والمراجع

١. ابن الأثير الموصلي، ضياء الدين. الملل السائر في أدب الكاتب. تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٩.
٢. ابن حجة الحموي، علي بن عبدالله. خزانة الأدب وغاية الأرب. دراسة وتحقيق كوكب دياب، بيروت: دار صادر، ٢٠٠١.
٣. ابن رشيق القيرواني، أبو علي. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق وتعليق على الحواشي محمد محي الدين عبدالحميد، بيروت: دار الجليل، [د.ت].
٤. ابن فارس، أحمد. الصحاحي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. القاهرة: السلفية، ١٣٢٨هـ.
٥. ابن قتيبة الدينوري، عبدالله. تأويل مشكل القرآن. شرح السيد أحمد صقر، الطبعة الثانية. القاهرة: دار التراث، ١٩٧٣.
٦. ابن معصوم، علي صدر الدين. أنوار الوبيع في أنواع البديع. تحقيق وترجمة للشعراء شاكراً هادي شاكراً، النخف: مطبعة النعمان، ١٩٦٩.
٧. ابن منظور، جمال الدين محمد. لسان العرب. بيروت: دار صادر، ١٩٦٨.
٨. بطرس، أنطونيوس. بدر شاكر السياب، شاعر الوجد. طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب، [د.ت].
٩. الثعالبي، أبو منصور عبدالمالك بن محمد. فقه اللغة وسر العربية. تحقيق فائز محمد وإميل يعقوب، الطبعة الثانية. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٩.
١٠. الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين. [دمشق]: تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، [د.ت].
١١. الجنابي، قيس كاظم. مواقف في شعر السياب. بغداد: مطبعة العاني، ١٩٨٨.
١٢. داود البصري، عبدالجبار. الطريق إلى جيكور. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢.
١٣. ساعي، أحمد بسام. حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية. دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٦.
١٤. السياب، بدر شاكر. الأعمال الشعرية الكاملة. الطبعة الثالثة. بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، ٢٠٠٠.
١٥. الطرابلسي، محمد الهادي. تحاليل أسلوبية. تونس: دار الجنوب للنشر، ١٩٩٢.
١٦. عباس، إحسان. بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره. الطبعة السادسة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢.
١٧. عيد، رجاء. لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث. الاسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٨٥.
١٨. الغري، حسن. حركية الفيقاع في الشعر العربي المعاصر. بيروت: إفريقيا الشرق، ٢٠٠١.

١٩. فخر الدين، جودت. الإيقاع والزمان، كتابات في نقد الشعر. بيروت: دار المناهل ودار الحرف العربي، ١٩٩٥.
٢٠. فضل، صلاح. الأساليب الشعرية المعاصرة. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
٢١. قَبّاني، نزار. قصي مع الشعر. بيروت: ١٩٧٣.
٢٢. قطب، سيد. النقد الأدبي، أصوله، مناهجه. الطبعة السادسة. القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٠.
٢٣. الكبيسي، عمران خضير حميد. لغة الشعر العراقي المعاصر. إشراف سهر القلماوي، الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨٢.
٢٤. الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. الطبعة السادسة. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨١.



تجليات التناس الديني في شعر البارودي

صادق فصي دهكردي^١، مجدى غروسي^٢

١. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كردستان

٢. ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة كردستان

(تاريخ الاطلاع: ٨٨/٣/٣ ، تاريخ القبول: ٨٨/٧/١٢)

الملخص

يعتبر محمود سامي البارودي الشاعر اللامع الصيت المصري من رواد التجديد في الشعر العربي الحديث والذي أسقى الشعر العربي بعد ما فقد قوة الإبداع والابتكار في العصرين المملوكي والعثماني، وأعاد إليه جماله وطرأته السابقين. وبما أن الشاعر خضع منذ طفولته لتعاليم دينية وقرآنية وكان يرى أن من واجب الشعر التهليل الأخلاقي للإنسان والمنحصر للحدود في أشعاره أن ينشر بين الناس أصول العقائد وفروعها وكذلك القيم الدينية الأخلاقية والاجتماعية بما فيها الوفاء بالمعهد، حفظ السر، الدعاء، التقوى، الزهد، التوبة، الكرم، الشجاعة... ففراهم يستعمل التناس القرآني والروائي كأفضل طريق للوصول إلى هذا الهدف المنشود. يحاول هذه المقالة أن يعالج بعضاً من هذه الأصول والقيم مشيراً إلى التناس المستعمل في الأبيات قرآنياً كان أو روائياً.

الكلمات الرئيسية

البارودي، الشعر، التناس، الدين، القيم.

المقدمة

ولد محمود سامي البارودي في القاهرة سنة ١٨٣٨م في أسرة ذات جاه ومزلة. توفي أبوه عندما كان في السابعة من عمره فكفلته أمه وتلقى دروسه الأولى في البيت تحت إشرافها، وعندما انتهى منها التحق بالمدرسة الحربية فتخرج منها عام ١٨٥٤م وهو في السادسة عشرة من عمره فالتفت إلى الشعر نظرا إلى الأوضاع السياسية والاجتماعية السيئة في مصر من جهة وميله الشديد إلى الأدب والشعر من جهة أخرى. ولكنه لم يعجبه الأسلوب الشعري السائد في عصره لأنه كان استمرارا للأسلوب الشعري في العصرين المملوكي والعثماني، فالتفت إلى دواوين الشعراء في العصر العباسي فراقه من التراث شعر الحماسة والفخر، ووصف ميادين القتال وأعمال الأبطال فمالبت أن ازدهر ذوقه الشعري فأجج الشعر العربي وأرجع إليه نضارته وجماله السابقين وأصبح رائدا للتجديد في الشعر العربي الحديث.

لم يجد البارودي في مصر أرضية ملائمة لنمو ذوقه الشعري فسافر إلى الأستانة وتعلم هناك اللغتين التركية والفارسية واغتتم الفرصة لقراءة أكثر دواوين الشعراء العباسيين التي كانت متوفرة في مكتبات الأستانة (ضيف، ١٩٦١م، صص ٦٥-٨٥؛ الدسوقي، ١٩٦٦م، ص ٢١٢). عندما سافر إسماعيل سلطان مصر إلى الأستانة لفت البارودي انتباهه فاصطحبه إلى مصر في عودته فانضم إلى الجيش وظل يرقى في المناصب العسكرية حتى وصل إلى رتبة القائمقام فاللواء ودخل أيضا في مجال النشاطات السياسية والاجتماعية وعندما ظهرت ثورة عرابي باشا ضد الحكومة المصرية انضم الشاعر إلى صفوف الثوار، وبعدما أخفقت الثورة نفي مع زملائه إلى جزيرة "سرنديب" (سريلانكا الحالية) حيث بقي في المنفى ١٧ سنة وعاد إلى مصر عام ١٩٠٠م واستقبلته مصر بكل حفاوة وصار بيته ندوة يقصده الأدباء والشعراء فأخذ في تنقيح ديوانه إلى أن لفظ أنفاسه الأخيرة سنة ١٩٠٤م.

شخصيته الدينية والأخلاقية

إن شخصية الشاعر الفكرية الدينية والأخلاقية تكونت في أسرته إذ لها - ووفقا لسنة قدمه لها - كانت تدعو لمعلمي القرآن إلى البيت لتربية البارودي وتعليمه فكان لها دور هام في غوه الثقافي وتعرفه على المفاهيم والمضامين القرآنية. وظهر تأثير هذه التعاليم جليا في المراحل المختلفة لحياته وفي اتجاهاته الفكرية والنشاطات السياسية الاجتماعية ولاسيما أشعاره. وعندما كان الشاعر منضمًا إلى الجيش، يقاتل الأجانب برفقة الثوار وعندما التقى بعلماء كالسيد جمال الدين الأسدآبادي والشيخ محمد عبده، كان يجاريهم لإنقاذ الشعب المصري ومواجهة الثقافة الغربية والقيم اللاإسلامية (عويضة، ١٩٩٤، ص ٥٩).

كان البارودي رجلاً كريماً شجاعاً ذا عزم عال وخلق حسن، وكانت أكثر مدائحهم يستحق المدح والثناء ولم يرث أحداً إلا ويحبه كثيراً. وبما أنه اشترك في معارك عنيفة فلذا أجساد في وصف ميادين القتال والحرب. كان البارودي رجلاً مؤمناً وبما أن المؤمن يتصل بالله في كل حال ويعتصم بحبل الله المتين فلذا نراه يحاول لنشر التعاليم الإسلامية في المنفى فنشر الدين الإسلامي فيما بين سكان "سرنديب" وعلمهم قراءة العربية وكتابتها وكذلك القرآن وتفهيم فحواه ومعانيه، وكان يلقي محاضرات في المساجد لكل من يعتنق الإسلام (م.ن، ص ٥٢).

التناسس

«بعد التناسس من أبرز التقنيات الحديثة التي عني بها أصحاب الشعر العربي، واحتفوا بها بوصفها ضرباً من تقاطع النصوص الذي يمنح النص ثراءً وغنى ويسهم في التأني به عن حدود المباشرة والخطابة» (جابر، ٢٠٠٧، ص ١٠٧٩). إن التناسس مصطلح جديد دخل مؤخراً في الدراسات الأدبية وله دلالاته النقدية فيها. يعتبر التفاعل والتشارك بين النصوص ركناً رئيسياً للتناسس. وهذا يقتضي الحفاظ والمعرفة السابقة بالنصوص السابقة لأن النص يتعلق حدوثه بتمثيل النصوص السابقة بنص واحد يجمع بين الحاضر والغائب (محمد فارس سليمان، ٢٠٠٥، ص ١٣). فيقتضي استحضار النصوص جلياً، ولا يتم النضج الحقيقي للنجاح الأدبي إلا بعد استيعاب الجهود السابقة عليه.

مما لا شك فيه أن التناسس يقتضي أن يعود الأديب إلى الوراء ليأخذ من النصوص القديمة ما يلائم نضجه وهذا يقتضي الحفاظ والفهم والاطلاع على النصوص الأدبية السابقة (م.ن، ص ١٤). فلذا تعتبر كل قصيدة - على حد تعبير عبد العزيز حمودة - إعادة كتابة لا الكتابة وهذا المفهوم يعد كل نص نوعاً من التناسس (جابر، ٢٠٠٧، ص ١٠٨١).

تجليات التناسس الديني في شعر البارودي

إن القارئ لشعر البارودي يظهر له بوضوح أن الشاعر يحكم تربيته الدينية والقرآنية يقتبس من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، لإيصال ما يجول في فكره من المعتقدات والأفكار إلى المخاطب في أسلوب ديني يدل على سعة معرفته الدينية وثقافته القرآنية. ولا غرو في ذلك لأنه كان قد خضع لتعاليم دينية والقرآنية منذ طفولته حيث نراه ينشر الدين الإسلامي بين سكان "سرنديب" عندما كان يقضي أيام النفي فيها. فيستطرد الشاعر في أشعاره إلى كثير من العقائد والقيم الإسلامية، من أصول الدين كالوحدانية والنبوة والمعاد إلى الفروع كالصلاة، الجهاد، الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وسائر القيم الدينية الأخلاقية الاجتماعية كالصبر، الوفاء بالعهد، ذم النمام، حفظ السر، التقوى، التوبة،

إخلاص النية، الزهد، عدم الركون للذل، حب الوطن، عدم معاشره اللئام، إخلاص النية، الاجتناب عن سوء الظن، ملامة شرب الخمر، الابتعاد عن العدو و...، مستلهما من القرآن الكريم والأحاديث النبوية في تبيينه هذه القيم وطبعا ليس البارودي عالما دينيا أو اجتماعيا أو ملما بعلم النفس حتى يعلق تعليقا علميا عميقا على القيم التي يتناولها بالبحث بل كان أدبيا شاعرا يتطرق إليها مستهدفا لتبيينها في لغة شعرية مستلهما من الآيات والأحاديث مستندا إليها. يحاول هذا المقال أن يتناول بالبحث عددا من هذه القيم والمعتقدات والتناص الديني الموجود في أشعاره.

التوحيد وصفات الباري

إن التناص القرآني فيما يتعلق بالعقائد الإسلامية في ديوان البارودي يشكل عددا كبيرا من أشعاره حيث نراه يستخدم التناص اللفظي بنوعيه، التناص الجملي وتناص الكلمة المفردة، بينما يستخدم التناص المعنوي أيضا.

من العقائد الإسلامية التي يقوم الدين الحنيف عليها هي وحدانية الله وأن لا يوجد لذاته تعالى شريك في الملك. فنرى الشاعر يتطرق إلى هذه القضية مقتبسا من الآيات الشريفة: ﴿لَا شَرِيكَ لَهُ وَبِذَلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ﴾ (الأنعام/١٦٣).

وكذلك: ﴿ذَلِكُمْ اللَّهُ رَبُّكُمْ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ فَاعْبُدُوهُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ وَكِيلٌ﴾ (الأنعام/١٠٢). فنشاهد التناص لهذه الآيات في الأبيات التالية:

لقد تغرد في لاهوت قدرته فما له أبدا في ملكه ثاني

(الديوان، ج٤، ص١٥٢)

ديني الحنيف وربّي الله وشهادتي أن ليس إلا هو

(الديوان، ج٢، ص٣٦٠)

ثم يشرع البارودي في ذكر صفات الباري جل جلاله فيستطرد إلى خالقيته التي سببت في أن يخرج العالم من طور العدم إلى الوجود، مبينا أن هذه الخالقية تنشأ من المشيئة الإلهية حيث لم يكن الله مضطرا مجبورا لخلق العالم فيقول الشاعر:

صور تدل على حكيم صانع والله يخلق ما يشاء ويرأ

(الديوان، ج١، ص٢٦)

وفيه تناص لفظي صريح للآية: ﴿قَالَ كَذَلِكَ اللَّهُ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ إِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ (آل عمران/٤٧) وعندما ننظر إلى هذا البيت وعلاقته بالنص القرآني، نلاحظ أن الشاعر لا يتعدى تصرفه بالنص السابق (أو الغائب) التشكيل اللفوي فالدلالة هي هي والقضاء الديني هو نفسه

ويقول أيضا:

يريد كل امرئ مناه ويفعل الله ما يشاء

(الديوان، ج ١، ص ٢٤)

وفيه تناص لفظي للآية: ﴿ومن يهن الله فما له من مكرم إن الله يفعل ما يشاء﴾ (الحج/١٨) وكذلك يقتبس من الآية التالية: ﴿وهو الغفور الودود ذو العرش المجيد فعال لما يريد﴾ (البروج/١٦-١٤) قائلا:

عسى إلهي يفك أسري فهو فعال لما يريد

(الديوان، ج ١، ص ٢١٦)

ثم يتطرق الشاعر إلى أن هذه الخلقة لم تكن عن عبث وهو بل كانت فيها حكمة حيث يقول:

ما خلق الله الورى باطلا ليرتعوا بين البوادي سدى

(م.ن، ص ٢٣٠)

حيث نشاهد تناصين، فمرة تناصا جمليا لهذه الآية: ﴿ربنا ما خلقت هذا باطلا﴾ (آل عمران/١٩١) وأخرى تناص الكلمة للمفردة أي "سدى" للآية: ﴿انحسب الإنسان أن يترك سدى﴾ (القيامة/٣٦) ثم يشير إلى أن الله الذي خلق العباد من العدم لم يتركهم لحالهم يتيهون في الضلال بل كلف نفسه يرشدهم وهدايتهم، فالله هو الهادي الوحيد ومن لا يأخذه هاديا يضل عن صواب الطريق فيقول البارودي:

ولا تلتمس من غير مولاك هاديا إذا الله لم يهد العباد فمن يهدي؟

(الديوان، ج ١، ص ٢٣٩)

وفيه إشارة لا يخفى إلى الآية: ﴿ومن يضل الله فما له من هاد﴾ (الرعد/٣٣) فلاجل هذا يرى أن الله تعالى كاف للعباد في كل أمر صعبا كان أو سهلا فيحرض الناس على التوكل على الله والتضرع إليه:

مددت كفي إليك مبتهلا وأنت حسبي فلا ترد يدي

(الديوان، ج ١، ص ٢٥٤)

وفيه تناص معنوي للآية: ﴿وتوكل على الله وكفى بالله وكيلا﴾ (الأحزاب/٣).

فيتطرق الشاعر إلى أن من الواجب على الإنسان أن يختار الله تعالى وحده وليا وحاكما لا غير حيث يلزم عليه أن يترك ولاية الشيطان وينضم إلى ولاية الرحمان:

كن واثقا في كل حنة فالله أولى بالعباد وأرفق

(الديوان، ج ٢، ص ١٦٢)

وفيه تناص معنوي للآيات التالية: ﴿الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور﴾ (البقرة/٢٥٧) و﴿والله ولي المؤمنين﴾ (آل عمران/٦٨).

مما لا شك فيه أن الله جل جلاله أزلي أبدي فكان ويكون دوما فيبقى إلى الأبد فيشير البارودي

إلى هذه الميزة الإلهية قائلا:

على هذا يسر الناس طرا ويبقى الله خالق كل نفس

(الديوان، ج ٢، ص ١٦٢)

وهو ما يحيل إلى هذه الآيات: ﴿كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام﴾ (الرحمن/١٧-١٦) و﴿لا إله إلا هو كل شيء هالك إلا وجهه﴾ (القصص/٨٨).

إن البارودي كمسلم ملتزم بالعقائد الإسلامية يرى أن الله تعالى تواب يغفر الذنوب مهما كانت كبيرة فلا ينبغي للمسلم أن ييأس من رحمة الله إذ إن اليأس إثم كبير فيقتبس من الآية: ﴿قل يا عبادي الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله إن الله يغفر الذنوب جميعا إنه هو الغفور الرحيم﴾ (الزمر/٥٣) فيقول:

لا يقط المرء من غفران ربه ما لم يكن كافرا بالبعث والقدر

(الديوان، ج ٢، ص ٩٢)

ثم يحذر الإنسان من أن يقترب ذنبا لا يتوب منه إلى الله تعالى فيشره بعذاب أليم مثلما حدث لقوم عاد:

أباده الدهر رغما بين أسرته كما أباد بريح صرصر عادا

(الديوان، ج ١، ص ٢٥٣)

وفيه استحضار لقصة قوم عاد الذين رفضوا الإيمان بالله فزل العذاب بهم كما في الآية: ﴿وأما عاد فاهلكوا بريح صرصر عاتية﴾ (الحاقة/٦)، وأخيرا يستنتج الشاعر من جميع هذه الصفات الإلهية أن الله تعالى وحده يليق بالحمد والثناء قائلا:

فالحمد لله الذي وهب العلا وسرا الأذى عني فأبصرت الهدى

(الديوان، ج ١، ص ٣٧)

وفيه تناص لفظي للآية التالية: ﴿الحمد لله الذي خلق السموات والأرض﴾ (الأنعام/١).

ثم يترجمه من كل الشوائب والعيوب قائلا:

تزهت عن صفة ذاته وقام في لاهوته أوحدا

(الديوان، ج ١، ص ١٢٥)

وفيه تناص معنوي للآية: ﴿سبحان الله عما يصفون﴾ (الصافات/٥٩) فيقرن البارودي التقريه ببيان الصفة في قوله:

سبحان من أبدع في ملكه حتى بدا من صنعه ما بدا

(الديوان، ج ١، ص ١٢٥)

فيصفه بأنه هو المبدع الخالق عن عدم، مقتبسا من الآية: ﴿بديع السماوات والأرض وإذا قضي

أمرًا فإنما يقول له كن فيكون» (البقرة/١١٧).

المعاد

إن البعث والمعاد كأصل من أصول العقائد الإسلامية يشكل عددا من أبيات كل شاعر مسلم. فمنهم البارودي فنراه مقتبسا من الآيات «الله يبدأ الخلق ثم إليه ترجعون» (الروم/١١) و«إلى الله مرجعكم وهو على كل شيء قدير» (المود/١١) فنشاهد التناص المعنوي لهذه الآيات في الأبيات التالية:

كل امرئ يوما ملاق ربه والناس في الدنيا على ميعاد

(الديوان، ج ١، ص ١٩٨)

فإن تكن الأيام فرقن بيننا فكل أمر يوما إلى الله صائر

(الديوان، ج ٢، ص ٣٦)

فيحضر الشاعر الناس على أن يكونوا على أهبة الاستعداد ليوم البعث بالأعمال الصالحات قائلا:

فلينظر المرء ما قدمت يده قبل المعاد فإن العمر لم يدم

(الديوان، ج ٢، ص ١٧)

وفيه تناص لفظي جملي لهذه الآية: «يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله ولتتظر نفس ما قدمت لأعد» (الحشر/١٨) فيشدّد على الموضوع قائلا بأن كل إنسان قرين مع أعماله في الدار الآخرة:

كن كما شئت من رشاد وغي كل حي بما جنّاه رهين

(الديوان، ج ٢، ص ٩٤)

أخذنا من الآية الكريمة: «كل امرئ بما كسب رهين» (الطور/٢١).

التقوى

إن التقوى من القيم التي تلعب دورا هاما في حياة الإنسان إذ بها تتحقق روحانية الإنسان وتعالى روحه فنرى أن الله تعالى يشير إليها في ٩٩ آية. بما فيها «يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله وقولوا قولا سديدا» (الأحزاب/٧٠) وكذلك النبي (ص): «اللهم إني أسألك الهدى والتقى والعفاف والغنى» (مسج الفصاحة، ص ١٠٨).

يتطرق الشاعر في أشعاره إلى هذا الموضوع فبإزاء الواحد الذي يجب على الإنسان أن ينزود به في الدنيا لآخرته:

ليس للإنسان فيها غير تقوى الله قوت

(الديوان، ج ١، ص ٩٧)

إن التقوى في رؤية الشاعر هي الوسيلة الوحيدة التي تستطيع أن تنقذ الإنسان من هوة الذنوب والآثام، وفي غيابها يقترب عباد الله جميعا الذنوب مومنين كانوا أو كافرين:

يا دمية ولولا التقية لاستوتُ في حبهما الفتاك والوعاظُ

(الديوان، ج ٢، ص ١٩٧)

وكذلك يدعو عباد الله إلى التقوى بتذكير العذاب الإلهي في يوم القيامة:

يسأ أيها الناس اتقوا ربكم واحشوا عذاب الله والآخرة

(م.ن، ص ١٢٢)

وفيه تناص لفظي للآية الكريمة: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ﴾ (الحج/١).

إن البارودي كشاعر ملتزم يعتقد أن واجب الشعر هو أن يكون في خدمة الإنسانية وهذنب الأخلاق فيطالب نفسه وسائر الشعراء بالتقوى:

أيها الشاعر اتق الله واذكره أن للشعر حكمة علياء

(الديوان، ج ٢، ص ١٥٩)

التوبة

إن التوبة كسبيل لتصفية الروح وتركبة النفس تخلي الإنسان من جميع الشوائب العالقة بالقلب وتجعله طاهراً نقياً كمن ولد في يومه فتعتبر التوبة مرحلة جديدة من حياة المذنب الآثم. ومن ثم نرى أن الشريعة الإسلامية السماوية يشدد عليها كوسيلة لفلاح الإنسان المذنب: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا تَوْبُوا إِلَى اللَّهِ تَوْبَةً نَصُوحًا﴾ (التحريم/٨) وقد ورد في الحديث الشريف: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ تَوْبُوا إِلَى اللَّهِ وَاسْتَغْفِرُوهُ فَإِنِّي أَتُوبُ فِي الْيَوْمِ مِائَةَ مَرَّةٍ» (النووي الدمشقي، ١٣٧٣ هـ.ش، ص ١٣).

إن موقف البارودي من التوبة موقف منسجم مع الدين الإسلامي حيث نراه يتطرق إلى هذه الظاهرة مستلهماً من الآيات والأحاديث فيرى أن على المذنب أن يتوب في أسرع وقت ممكن ولا يؤجل التوبة لغد إذ إن التأجيل فيها ربما يؤدي إلى مندمة لا تنفعه:

فنب إلى الله قبل مندمة تكثر فيها الموم والكرب

(الديوان، ج ١، ص ٨٨)

ويعتقد أيضاً أن الله تعالى رحمان قابل للتوابع بحيث إذا ارتكب الإنسان إثمًا عن جهالة فيسرع إلى أن يتوب إلى الله توبة نصوحاً، يتقبل الله توبته:

فاضرع إلى الله واستوبه مغفرة فليس في كل حين تقبل العذر
تمحو الذنوب فحاني الذنب يعتذر واعجل ولا تنتظر توباً غداً غد

(الديوان، ج ٢، ص ١١٢)

فيستخدم الشاعر في البيت الأخير التناص المعنوي للآية الكريمة: ﴿وَلَيْسَتِ التَّوْبَةُ لِلَّذِينَ يَعْمَلُونَ السَّيِّئَاتِ حَتَّى إِذَا حَضَرَ أَحَدَهُمُ الْمَوْتُ قَالَ إِنِّي بُتُّ الآنَ وَلَا الَّذِينَ يَمْوتُونَ وَهُمْ كَفَّارٌ أُولَئِكَ أَعَدْنَا لَهُمْ

(النساء/١٨-١٩)

الزهد

إن التعلق بالدنيا وما فيها كان ولا يزال سببا لسقوط الإنسان في مستنقع الإثم والظلم والجور
فاكدت الشرائع السماوية ولاسيما الإسلام على الزهد في الدنيا كما قال النبي(ص): «الزهد في الدنيا
يريح القلب والبدن، والرغبة فيها تكثر الهم والحزن» (لمح الفصاحة، ١٣٨٨هـ، ص، ٢٨٩) وأيضا «مالي
وللدنيا انما مطلي ومظلي كمظل الراكب رفعت له شجرة في يوم صائف فقال تحبها ثم راح وتركها»
(الكليني، [د.ت.]، ص ٢٠٢).

يذكر البارودي الناس بأن لا يندعوا بالدنيا، ويعرف طالبي الدنيا أشخاصا عاجزين بوساء. ويرى
أنها تدور رحي الدنيا يوما على ما يرام ويوما على ما لا يرام، فيشبهها بأسد مستعد للانقضاض على
الإنسان ويرى أنه لا قيمة للدنيا وللحكم فيها، والملوك الجبابرة الظلمة لن يتمتعوا بما فيتركونها لحالها
ويعضون لسيلهم حيث القبر مسكنهم الأبدي:

كلُّ حي سيموتُ ليس في الدنيا ثبوتُ
حركاتٌ سوف تفني نَمُ يتلوها خُفوتُ

(الديوان، ج ١، ص ٣٣٣)

وفيه تناص معنوي لقوله تعالى: ﴿وما الحياة الدنيا إلا معاع العور﴾ (آل عمران/٥) ويقتبس من
الآية ﴿كل نفس ذائقة الموت﴾ (آل عمران/١٨٥) منشدا:

كل امرئ ذاهب لغايته وكل نفس بالغيب مؤتمره

(الديوان، ج ٢، ص ٩٥)

فلا تحسبن المرء يقى مخلدا فما النفس إلا بعد كل نداء

(الديوان، ج ١، ص ٢٧)

يشدد البارودي على لزوم الاعتبار من الماضين الذين كانوا يعيشون أياما في الدنيا وهم مقتدرون
ذوو عظمة وجلال بينما نراهم الآن رهائن القبور، مشيرا إلى الآية الكريمة: ﴿ألم تر كيف فعل ربك
بعماد إرم ذات العماد التي لم يخلق مطلها في البلاد﴾ (الفجر/٨-٦) فيشوق الإنسان بالزهد في الدنيا:

أين الأمل شقوا البحورَ وشيدوا ذات العمادِ

(الديوان، ج ١، ص ٢٥٤)

ويستفيد من التناص لهذه الآية: ﴿كم تركوا من جنات وعيون﴾ (الدخان/٢٥) فينشد:

أيها السادرُ قل لي أين ذاك الجيروتُ
زالت التيجانُ عنهم وعلت تلك الشخوتُ

(الديوان، ج ١، ص ٣٣٣)

فيستنتج بأنه لا فرق بين من يكون ثريا أو فقيرا فكل واحد منهما لا محالة يودعان الدنيا ويقضيان نحبهما لأن الموت حتم على الإنسان:

للموت أسباب ينال بها الفقير فمن بات في نجد كمن بات في وهد
وكل امرئ في الناس لاقى حمامه فسيان رب العيرو الفرس النهدي

(الديوان، ج ١، ص ٢٣٨)

وفيه تناص معنوي لقوله تعالى: ﴿إِنَّمَا تَكُونُوا يَدْرِكَكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي سُرُجٍ مُّشْتَدَّةٍ﴾ (النساء/٧٨).

وتأكيدا على الزهد في الدنيا يشبه الدنيا بمحديقة نضرة ثمرها الحزن والأسى، وأزهارها وأورادها هي الظلم والجور فيلزم الحذر من هذه الحديقة ويشبهها أيضا بفندق يزل المسافر فيه مؤقتا ثم يتركه مواصلا سفره. فيستنتج الشاعر أن الإنسان في الدنيا يشابه المسافر في الفندق فيجب أن لا يتعلق بها لأنها ليست دار قرار بل دار فناء وزوال:

لعمرك ما حي وإن طال سيرة يعلد طليقا والمنون له أسر
ما هذه الأيام إلا منازل يحل بها سفر ويتركها سفر
فلا تحسبن المرأة فيها بخالد ولكنه يسمى وغايته العمر

(الديوان، ج ١، ص ٤٦)

الجهاد

إن البارودي بوصفه شاعرا يعتنق الدين الحنيف، يستفيد من فنه لترغيب الناس في الأحكام الإسلامية بما فيها الأصول والفروع والقيم الأخلاقية فنراه يتطرق أحيانا إلى موضوع الجهاد في سبيل الله مقتبسا من قوله تعالى: ﴿فَاضْلِلْهُمُ الْفِتْيَانُ عَلَى الْقَاعِدِينَ أَجْرًا عَظِيمًا﴾ (النساء/٣٦) فيقول في أسلوب استفهام إنكاري مفضلا الجهاد على القعود:

فهل دفاعي عن ديني وعن وطني ذنب أدان به ظلما وأغترب

(الديوان، ج ١، ص ٦٥)

فيري البارودي أن للجهاد وللشجاعة دورا هاما في اكتساب المجد والعلو والعزة. فهو يقدرهما حق التقدير لأنه حارب الوقائع فعلا واشترك مباشرة في عدد منها بما فيها معارك جزيرة "كريت" سنة ١٨٦٦م حيث ثارت على الدولة فأسهم إسماعيل بمجيئه في إخماد الثورة، وكذلك الحرب ضد روسيا عام ١٨٧٧م فوصف هذه المعارك وما بذله الأبطال فيها من شجاعة وبسالة:

لا يدرك المجد إلا من إذا هتفت به الحمية هزّ الرمح وانتصبا

(ن.م، ص ٦٧)

إن الشاعر كجندي باشر المعركة، يشبه نفسه وزملاءه من الجنود بأسود لاتزال على أهبة الاستعداد لشن المحوم على العدو عند طلوع الفجر:

تَـرانا كالأسد نرصد غارة يطير بها فتق من الصبح لامح

(ن، ص ١١٢)

ويعتقد أيضا أن جنوده لاتشعر بأي خوف أو قلق عندما يقتحمون المعارك بل يدحرون العدو ويهزمونه بكل شجاعة وبسالة:

إنّا أناس لا نهاب نفوسنا لقاء الأعادي أو قراع الكتاب
نرد على الأعقاب كل سرية و نعهز عن نبل العيون الصواب

(ن، ص ٦١)

وأخيرا يعبر البارودي عن شجاعته وبسالته أسرته وجنوده بأن ميلادهم، حياتهم وموتهم في ميدان القتال فيقول: عندما يولد منا وليد يرضع من دم الأعداء، والخيول السريعة مهله، والصحاري والسهول بيته، وفي النهاية بطن الطيور قبره ومرقده:

إذا ولد المولود منا فدره دم الصيدو الجرذ العناجيج مهده
فإن عاش فالبيد الدماميم داره وإن مات فالطيور الأضاميم لحده

(الديوان، ج ٢، ص ٧٥)

الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر

إن الله تعالى خلق الإنسان ودعاه إلى صواب الطريق لكي يتعالى وتحقق حقيقته الإنسانية الإلهية فأنزل الأديان السماوية وأرسل الأنبياء إرشادا له وفي هذا الصدد ألزم المؤمنين بفريضة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر تحقيقا للوصول إلى المجتمع المثالي الذي يخلو من الإثم والفسق والذي يسوده الإيمان والطاعة حيث نرى أنه تعالى يصف المؤمنين بأنهم يأمرون الآخرين بالمعروف وينهونهم عن المنكر: ﴿يُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ أُولَٰئِكَ سَارِعُونَ فِي الْخَيْرَاتِ وَأُولَٰئِكَ مِنَ الصَّالِحِينَ﴾ (آل عمران/ ١١٤) فيقتبس البارودي كميلج للأحكام الإسلامية، من هذه الآية قائلا:

أمرت بمعروف وأنكرت منكرا وذلك حكم في رقاب الخلائق

(الديوان، ج ٢، ص ٣٧٥)

الدعاء

إن للدعاء في المنظور الإسلامي منزلة عالية بحيث يعد جسرا رصينا يعبره العبد إلى المعبود فنرى أن الإسلام يحرص على أن المسلم يستفيد من سلاح الدعاء لتغفر ذنوبه وتتعالى روحه فنجد في القرآن

١٠٤ آيات يستفاد فيها من كلمة "ربنا" والتي تعد دعاء في أكثرها فعلى سبيل المثال ﴿ربنا لا تسزغ قلوبنا بعد إذ هديتنا وهب لنا من لدنك رحمة إنك أنت الوهاب﴾ (آل عمران/٨) وكذلك وردت أحاديث نبوية: «الدعاء هو العبادة» أو «الدعاء سلاح المؤمن» أو «الدعاء مفتاح الرحمة» (لمج الفصاحة، ص٢٦٩).

إن البارودي كشاعر مسلم معتقد بالمباني الدينية يهتم بموضوع الدعاء اهتماما خاصا ويخص عددا كثيرا من أشعاره بالدعاء وأن يسأل الله تعالى فيدعوه أن يصفح عنه ويغفر ذنوبه بحق النبي(ص):

يا ربَّ بالمصطفى هَبْ لي وإن عظمتُ
جرائمي رحمة تُغني عن الحُججِ
(الديوان، ج١، ص١٠٤)

ويكرر نفس المعنى في الآيات التالية:

ربَّ هَبْ لي من الكرامة ما
ولا تُكَلِّني لِمَنْ يعلِّبني
بسرُّ نفسي فإلما وجَّره
فإنَّ نفسي إليك مفتقره

(الديوان، ج٢، ص٩٥)

وهو يحيل إلى الحديث النبوي: «اللهم (الهي) لا تكلني إلى نفسي طرفة عين أبدا ولا تزع مني صالح ما أعطيتني» (لمج الفصاحة، ص١١٢).

وجدير بالذكر أن البارودي لا يجعل الدعاء وسيلة للفران الإلهي فحسب بل يجعله أحيانا وسيلة للعذاب الإلهي حيث يدعو على الذين يبيعون دينهم بدنيا الآخرين:

فلا رحمَ امرأَ باعَ دينه
بدنيا سواه وهو للحقِّ راقمٌ

(الديوان، ج٢، ص٣٣٧)

وفيه تناص معنوي للآية: ﴿أولئك الذين اشتروا الحياة الدنيا بالآخرة فلا يخفف عنهم العذاب ولا هم ينصرون﴾ (البقرة/٨٦).

الصبر

يحتل ديوان الشاعر بالأشعار التي نظمها عن الصبر والحلم. فمرة وبحكم "الصبر مفتاح الفرج" يرى أن الصبر يسبب في النصر والظفر وأن الإنسان عند المشاكل والحروب يستطيع أن يتغلب عليها بالصبر، فيدعو الناس به في الصعوبات:

صبرتُ لها حتَّى تجلَّتْ سماؤها
ولائي صبورٌ إنَّ ألمَّ بي الخطبُ

(الديوان، ج١، ص٦٧)

فاصبرْ على المكروهِ تظفرْ بما
شقتْ فقد حازَ المَتى مَنْ صبرَ

(الديوان، ج٢، ص١٠٢)

ومرة أخرى يقتبس من الآية الكريمة ﴿فاصبر لحكم ربك ولا تطع منهم آثماً أو كفوراً﴾ (الإنسان/٢٤) ف يرى أن الإنسان يلزم عليه أن يتقادر للقضاء والقدر ويجب أن يصبر على المكروهات التي تحدث من جراء الحكم الإلهي:

فَدَغْ مَا مَضَى وَاصْبِرْ عَلَى حَكْمَةِ الْقَضَا فَلَيْسَ يَنَالُ الْمَرْءُ مَا فَاتَ بِالْجَهْدِ
(الديوان، ج ٢، ص ٢٣٩)

وكذلك يرى في الصبر سبباً للسيادة الإنسانية:

وَلَيْسَ يَسْتَوْدُ الْمَرْءُ إِلَّا بِحِلْمِهِ عَلَى قَوْمِهِ وَالصَّبْرِ عَنِ كُلِّ مُذْنِبٍ
(الديوان، ج ١، ص ٦٨)

وفي رؤية البارودي أن الصبر أفضل دليل على الفضائل الأخلاقية:

وَلَوْ لَمْ يَكُنْ فِي الصَّبْرِ أَعْدَلُ شَاهِدٍ عَلَى كَرَمِ الْأَخْلَاقِ مَا حُجِدَ الصَّبْرُ
(ن.م، ص ٩٧)

ويستخدم التناسل اللفظي لهذه الآية: ﴿فاصبر صبراً جميلاً﴾ (المارج/٥) قائلاً:

يَا قَلْبَ صَبْرًا جَمِيلًا إِنَّهُ قَدَرٌ يَجْرِي عَلَى الْمَرْءِ مِنْ أَسْرٍ وَإِطْلَاقٍ
(ن.م، ج ٢، ص ٩٧)

وأخيراً يصل إلى النتيجة وهي أن جميع الأمانات الإنسانية تتحقق بالصبر، وهو يستلهم من الآية الشريفة: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾ (البقرة/١٥٣) فيقول:

يَا قَلْبَ لَا تَجْزَعْ فَإِنَّ الْمُنَى فِي الصَّبْرِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِ
(الديوان، ج ١، ص ١٠٦)

الوفاء بالعهد

إن الشريعة الإسلامية تحث المسلمين دائماً على الوفاء بعهودهم التي يعقدونها:

﴿وَأَوْفُوا بِالْعَهْدِ إِنَّ الْعَهْدَ كَانَ مَسْئُولًا﴾ (الإسراء/٣٤) وقد ورد في الحديث الشريف: «لكل غادر لواء يوم القيامة يعرف به» (لمج الفصاحة، ص ٣٧٤) فنرى أن الإسلام يجعل الدين والعهد متلازمين حيث روي عن النبي (ص): «لَا دِينَ لِمَنْ لَا عَهْدَ لَهُ» (ن.م، ص ٤٠٣).

يتطرق البارودي كمسلم إلى هذا الموضوع فيجعل من العهد معنى عاماً ويرى أن الإنسان عندما عقد عهداً مع الآخرين يفترض عليه أن يفي به لأن هذا الوفاء يضمن الصداقة للناس، والغدر يسبب في الفراق بين الأصدقاء:

إِنِّي إِذَا مَا الْخِلُّ خَاسَ بِعَهْدٍ بَعْدَ الْوِدَادِ فَلَسْتُ مِنْ أَصْحَابِهِ
(الديوان، ج ١، ص ٧٧)

كيف يصيح بعد القدر وُدٌ وتسلم رنية بعد ارتياب؟

(ن، ص ٨١)

ويعلن الشاعر أيضا أن الإنسان إذا وفي بمعهده مع الآخرين لا يحاول أن يخدعهم ويغدر بهم فيبقى صديقا مخلص الود لهم:

لا تحسبي قولي خديعة ماكر إن الوفي بمعهده لم يخدع

(ن، ص ٢٠٦)

يسائل الشاعر في أسلوب إنكاري كل من ينكث بيمينه فيتوقع من الآخرين أن يفوا بعهودهم، قائلا لهم إن هذا أمر مستحيل:

أفي الحق أنا ذاكرون لعهدكم وأنتم علينا ليس يعطفكم وُدُّ؟

(ن، ص ١٦٦)

الجود والكرم

ينظر الدين الإسلامي إلى موضوع الجود والسخاء نظرة خاصة كما في الآية الكرمة: ﴿الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله ثم لا يتبعون ما أنفقوا منا ولا أذي لهم أجرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون﴾ (البقرة/٢٦٢)، والحديث النبوي: «ما نقص مال من صدقة» (لمج الفصاحة، ٤١٥).

اختصت أشعار كثيرة من ديوان البارودي بالجود والكرم كقيمة إسلامية فترى الشاعر يشبه الجود بسحاب مطر ينبت من غيثه نبات الشكر قائلا إن الجود سبيل رئيسي للوصول إلى المجد والمقامات العالية ويعتقد أن الإنسان الثري إذا لم ينفق من ماله يفتقر ويحتاج إلى مساعدة الآخرين:

يلوموني فسي الجود والجود مزنة إذا هملت في موضع نبت الشكر
إذا المرء لم ينفق من المال وسع ما دعت المعالي فالثراء هو الفقر

(الديوان، ج ١، ص ١٩٤)

يرى البارودي أن ممتلكات الإنسان إذا لم تنفق في سبيل الخير ولم تجلب حمد الناس وثناءهم، لا يجديه أبدا:

فلا تحسبن المال ينفع ربه إذا هو لم تحمذ قرأ العشائر

(ن، ص ٢٢٧)

هناك سنة قديمة في المجتمع العربي وهي أن السخاء يحفظ عرض الإنسان من اللوم ويجعله قويا فمن هذه الرؤية يرى أن البارودي يشبه الكرم بالقدرة ويجعله حافظا لعرض الإنسان وضامنا لأصله ونسبه ويقول إن الأبطال الشجعان المستميتين الذين يفدون بأرواحهم لا ييخلون ببذل أموالهم:

وحذ بما ملكك كفاك من نشب فالجود كالباس يحمي العرض والتسبا

لا يَقْعُدُ البَطْلُ الصَّنْدِيدُ عن كرم
مَنْ جَسَادَ بالنفسِ لم يَخْلُ بما كَسَبَ
(ن.م، ص ٦٩)

ذم النميمة

إن النميمة من الرؤية الإسلامية ظاهرة ممقوتة مذمومة لابد للإنسان أن يجتنب عنها كل الاجتناب كما في الآية القرآنية: ﴿وَلَا تَطْعُمْ كُلَّ حَلَّافٍ مَّهِينٍ فَمَاذَا مِثْلُ مَا بِهِمْ﴾ (القلم/١٠-١١) والحديث النبوي «لا يدخل الجنة ثمام» (النووي الدمشقي، ص ٨٧٢).
يبادر البارودي في أشعار كثيرة من ديوانه إلى عدل النميمة والنمام فيرى أولاً أن السبب في النميمة هو الحقد والبغض الكامنان في قلب النمام فهو وإن ظهر بمظهر إنسان سليم النفس لكنه يقوم بالنميمة نظراً إلى الحقد المقيم في قلبه:

فاحْذَرِ النَّاسَ مَا اسْتَطَعْتَ
فَإِنَّ النَّاسَ إِلَّا أَقْلَهُمْ أَعْدَاءُ
مِنْ النَّاسِ مَنْ نَرَاهُ سَلِيمًا
وَبِهِ لِلْحَقِّوْدِ دَاءٌ عَيَاءُ
(الديوان، ج ١، ص ٢٨)

ثم يقوم الشاعر إلى ذكر تداعيات هذه الظاهرة الخطرة فيرى أن النميمة من شأنها أن تسبب في فك أواصر الصداقة فيما بين الناس:

لولا النميمة لم يَقَعْ بين امرئ
وأخيه من بعد الإِِدْوَادِ عِدَاءُ
(ن.م)

وكذلك يعير عن النميمة بمرض يجب علاجه فيخاطب الذين يستمعون إلى كلام النمامين أن النميمة لا تؤدي إلى الإصلاح بل تؤدي إلى الإفساد لأنه علة روحية يلزم علينا أن نعالجها:
لا تَحُلْ نَمَّةَ الوُشَاةِ صلاحاً
فهي داءٌ تَنَوَّى به الحَوْبَاءُ
(ن.م)

حفظ السر

يعتبر حفظ الأسرار في التعاليم الإسلامية من القيم الدينية السامية: «صدر العاقل صندوق سره» (لمح البلاغة، ١٣٥١هـ-ش، ص ١٠٩٠) و«من كتم سره كانت الخيرة بيده» (ن.م، ص ١١٦٦).
يستطرد البارودي في شعره إلى هذا الموضوع القيم، ففي رؤيته أن السر عبد للإنسان وأسيره مادام لم يفش وإذا ما فشا يجعل الإنسان أسيراً وعبدًا له فيشدد على حفظ الأسرار:
السرُّ عَبْدُكَ مَا اسْتَطَعْتَ حِفَاظَهُ
فلِذَا أَفْضَيْتَ به فإِنَّكَ عَبْدُهُ
(الديوان، ج ١، ص ٢٥)

وفيه تناص معنوي لما أثر عن الإمام علي ابن أبي طالب (ع): «سرك أسيرك فإن أفشيتَه صرت أسيرَه» (غررالحكم ودرر الحكم، ١٣٦٦هـ، ص١٤٦) ويبين أيضا فوائد حفظ السر ومخاطر إفشائه، فمن فوائده أنه يؤدي إلى مجد الإنسان وكرامته ومدحونه به في كل مجلس:

عودُ فؤادك أن يكون مجنة للسرِّ فهو لدى المحافل حمده

(الديوان، ج١، ص٢٥)

ويؤكد على مضار إفشاء السر بحيث يلزم على الإنسان أن لا يفشي أسرارَه ولو عند صديقه إذ إنه من المحتمل أن يتحول عدوا في المستقبل القريب:

ألم تعلم وخيرُ القول أبقي بأن الصمتَ منحة الأريبِ
فلا تأمنَ على سرِّ حبيباً فقد يأتي العدوُّ في الحبيبِ

(ن، ص٧٨)

العلم

مما لا شك فيه أن الإسلام كدين إلهي خاتم اعتنى بموضوع العلم كل الاعتناء وبين مكانته العالية وحذر المسلمين من الجهل الذي يتخلف به العقل والمجتمع الإنساني فترى أن أول آية نزلت تبين أهمية العلم والمعرفة: ﴿اقرأ باسمك الذي خلق﴾ (العلق/١). فالعلم من الرؤية الإسلامية نور يقذفه الله في قلب من يشاء يهتدي به الطالبون الهداية والفلاح، والجهل ظلمة يضل من يتهج نوحه ويسلك سبيله فيؤكد القرآن على ما بين العلم والجهل من البون الشاسع: ﴿قل هل يسعوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون وإنما يذكر أولوا الأبواب﴾ (الزمر/٩) ونظرا لأهمية القلم يقسم به الله: ﴿إن والقلم وما يسطرون﴾ (القلم/١).

فترى البارودي يستلهم من هذه الآيات وكذلك الحديث النبوي (ص): «مَنْ خرج في طلب العلم كان في سبيل الله حتى يرجع» (النوري الدمشقي، ص٧٨٠) فيمجد العلم ويشيد بالقلم كأداة تنضح بها أفكار العلماء على القرطاس وتنقل إلى المخاطب، فيعبر عن القلم بأنه يسقي ويروي العقول الغضامى:

براحتي قلم إذا حرَّكته رَوَيْتُ به الأفهامُ وهي حوارُ

(الديوان، مج ٢، ص٧٦)

وكذلك يعتقد أن القلم وسيلة قوية للقتال في وجه العدو حيث يخرج من جميع الحروب مرفوع الرأس منتصرا:

ترتدُّ عنه قنابلُ وجحافلُ وتكلُّ عنه أسنة وشِفَارُ

(ن، ص٥٠)

ويقس الشاعر الصوت الناتج عن حركة القلم على القرطاس بالأنغام الموسيقية التي تنشأ من الأدوات الموسيقية فيفضل صوته على صوتها حيث تسجد أمامه:

غرو إذا ما جال فوق صحيفة
سجدت لحسن صبره الأوتارُ

(ن.م)

في رأي البارودي أن عزة الأمم، قوتها وعظمتها كلها رهن العلم والفكر:

بقوة العلم تقوى شوكة الأمم فالحكم في الدهر منسوب إلى القلم

(الديوان، ج ٣، ص ٥١١)

ثم يقوم بمقارنة بين السيف والقلم فيبين البون الشاسع بينهما من حيث التأثير كما يكون المسافة بين الأرض والسماء:

كم بين ما تلفظُ الأسيافُ من علق وبين ما تنفثُ الأقلامُ من حِكَم
لو أنصف الناسُ كان الفضلُ بينهم بقطرة من مداد لا يسفك دم

(ن.م)

الاجتناب عن ظن السوء

هناك أشعار عديدة في ديوان البارودي تحذر الإنسان من سوء الظن بالآخرين مستلهمة من الآية الشريفة: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ﴾ (الحجرات/١٢) والحديث النبوي ﴿يَا كُفَّيْكَمُ وَالظَّنُّ إِنْ كَانَ الظَّنُّ أَكْذَبُ الْحَدِيثِ﴾ (النزوي الدمشقي، ص ٩٠٢).

فيري أن سوء الظن يجر الإنسان إلى الذنوب ويحول دون وصوله إلى الأهداف السامية:

رأى كلفي لا يستفيقُ فظنُّ بي هتات وسوءُ الظنِّ داعية الوزرِ

(الديوان، ج ٢، ص ١٢)

يظنون بي شرًّا ولستُ بأهله وظنُّ الفقي من غير بينة وزرُ

(ن.م، ص ١٣٣)

وكذلك يعتقد البارودي أن سوء الظن ينتهي إلى هلاك الإنسان وفنائها:

أنحسبُ أنَّ الظنَّ يدرك بعضَ ما تُحاوله والظنُّ للمرء موبقُ

(ن.م، ج ١، ص ٦٣)

الحذر من معاينة اللتام

يري الشاعر أن الاجتناب عن جلسات السوء ضروري كإحدى القيم الدينية الأخلاقية فيحذر الإنسان من مجالستهم وإن كانوا مقتدرين، ويعتقد أن معاشرتهم تعد من أصعب الأمور في الحياة وتؤدي إلى الحزن والأسى ومعاينة الكرام:

تَبَسَّتْ مقارنةً للقيم فإنَّها شَرَّقَ النفوسَ ومحنةَ الكرماءِ

(ن، ص ٢١)

يستلهم الشاعر من الحديث النبوي: «المرء على دين خليله» (لمح الفصاحة، ص ٤٧٥) معلناً أن أصعب ما يواجهها الإنسان في حياته هو فقد الكرام ومعاشرته اللثام:

أشدُّ ما يلقي الفتى في دهره فقد الكرام وصحبة اللثام

(الديوان، ج ١، ص ٢٢)

يرى البارودي أنه فرض على الإنسان أن يحترز من اللثام وإن كانوا في المناصب الدنيوية العالية إذ إن أخلاقهم تعدي إليه:

واحذرْ مقارنةً للقيم وإن علا فالمرء يفسدُهُ القرينُ الأحقرُ

(الديوان، ج ٢، ص ٧٢)

عدم الخنوع للذل

يطالب الإسلام دوماً أتباعه بأن لا يخضعوا للذل والهوان لأن المسلم عزيز شريف. روي عن النبي(ص): «من أقر بالذل طامعاً فليس منا أهل البيت» (ري شهري، ج ١٠، ص ٢٥٠) فسرى البارودي كشاعر مسلم أن الموت أفضل من الذل والهوان:

ذبح الذل في الدنيا لمن خافَ خَفَقَهُ فَللموتُ خيرٌ من حياةٍ على الأذى

(الديوان، ج ٢، ص ١٠٠)

ومن منطلقه أن الإنسان إذا أراد الوصول إلى الأهداف المتعالية يجب عليه أن يركب مطايا الأخطار، فيجد كل ما يتحشمه في هذا الطريق محبوباً وفي النهاية أنه لابد من أن يستسلم الدهر لمتطلباته:

همامة نفس أصغرت كلَّ مارب فكلفت الأيَّام ما ليس يوهبُ

ومن تكن العلياء همة نفسه فكل الذي يلقاه فيها مُحجَّبُ

(الديوان، ج ١، ص ٣٩)

الحذر من العدو

يعتبر الاجتناب عن العدو من صميم العقائد الإسلامية لأن الإسلام يريد المسلمين أعزاء مرفوعي الرأس في حياتهم الدنيوية والأخروية. يعتقد البارودي بخصمين في الحياة الإنسانية، أحدهما ظاهري وثانيهما باطني ويجب على الإنسان أن لا يهاب من العدو الظاهري بينما الثاني جدير بالخوف:

لا تخشَ بوساً من عدوٍ ظاهر واخشَ المكيدة من عدوٍ باطن

كَمْ بَيْنَ شَرِّ ظَاهِرٍ مُسْتَدْرِكٍ مِنْهُ الْخِلَاصُ وَيَسَّرَ شَرَّ بَاطِنٍ
(الدِّوَان، ج ٣، ص ٦٧٨)

فِي رَأْيِهِ أَنْ الْمُسْلِمَ يُلْزَمُ أَنْ لَا يَتَّقِيَ بِالْعَدُوِّ لِأَنَّ الْعَدُوَّ يَخْدَعُهُ كَمَا أَنَّ النَّارَ تَخْدَعُ الْفَرَّاشَ:
لَا تَرَكْتَنِي إِلَى الْعَدُوِّ فَارَّاهُ يَخْفِي سِقَاطَكَ بِالْحَدِيثِ الْمُعْجَبِ
كَاتَارٍ تَخْدَعُ الْفَرَّاشَ بِحُسْنِهَا فَيُنَالُ مِنْهُ الْبُؤْسُ إِنْ لَمْ يَعْطَبِ
(الدِّوَان، ج ١، ص ٧٨)

فَفِيهِ تَنَاصُ لِهَذِهِ الْآيَةِ: ﴿وَلَا تَرْكَبُوا إِلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا فَعِمَسْكُمْ النَّارُ﴾ (الهُود/١١٣).
ثُمَّ يَعلنُ الشَّاعِرُ أَنَّ الْفُوزَ وَالْفَلَاحَ وَالسَّلَامَةَ تَحْتَقِقُ بِالْإِبْتِعَادِ عَنِ الْعَدُوِّ:
فَإِنْ رُمَتْ السَّلَامَةُ فَاجْتَنِبْ عَدُوًّا فَالْإِسْلَامَةُ فِي اجْتِنَابِ
(ن، ص ٨١)

مذمة شرب الخمر

يَذَمُّ الشَّاعِرُ الْخَمْرَ وَشَرَّهَا مُسْتَلْهِمًا بِالآيَةِ الْكَرِيمَةِ: ﴿يَسْتَلْزِمُونَكَ عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ قُلٌّ فِيهِمَا إِثْمٌ كَبِيرٌ﴾ (البقرة/٢١٩) وَالْحَدِيثَ النَّبَوِيَّ: «احْلُدُوا كُلَّ مَسْكَرٍ فَإِنَّ كُلَّ مَسْكَرٍ حَرَامٌ» (ري شجري، ج ٥، ص ٢٥١٠). فَيُرَى أَنَّ الْخَمْرَ تَزِيلُ عَقْلَ الْإِنْسَانِ وَتَجْرِهُ إِلَى الرِّذَائِلِ وَكَلَّمَا دَخَلَتْ فِي قَلْبِ الْإِنْسَانِ تَمْسُخُهُ فَيَحْذَرُهُ مِنْهَا:

مَا أَنَا بِمَنْ تَأَسَّرُ الْخَمْرُ لَبُهُ وَبِمَلِكٍ سَمَعِيهِ الْبَرَاغُ الْمُثَقَّبُ
(الدِّوَان، ج ١، ص ٣٨)

فَبُسَّتِ الْخَمْرُ مِنْ عِزَادَةٍ لَسَلِمَهَا فِي الْقُلُوبِ مُحْتَرَبُ
إِذَا تَغَشَّتْ بِمَهْجَةٍ قَتَلَتْ كَمَا تَفْشُ فِي الْمَيْرِكِ الْجَرَبُ
(ن، ص ٨٧)

فَيَعْرِفُ السَّكَرَانُ رَجُلًا ضَلَّ الطَّرِيقَ:
دَعِ الْحُمَيَّا فَلَإِنْ حَانَتْهَا مِنْ صِدْمَةِ الْكَاسِ لَهْذَمَ ذَرْبُ
تَرَاهُ نُصِبَ الْعْيُونِ مَتَكِّمًا وَعَقْلُهُ فِي الضَّلَالِ مَغْتَرَبُ
(ن، ص ٨٨)

عدم احتقار الفقراء

تَشْدَدُ الشَّرِيعَةُ الْإِسْلَامِيَّةُ عَلَى ضَرُورَةِ الْإِحْتِرَامِ لَجَمِيعِ أَهْنَاءِ الْبَشَرِ بِمَا هُوَ إِنْسَانٌ، وَتُوكَّدُ أَيْضًا تَأَكِيدًا خَاصًّا عَلَى مَسَانَدَةِ الْمُعَوزِينَ وَالْفُقَرَاءِ وَبِالتَّالِي تَحْذَرُ أَتْبَاعُهَا مِنْ اسْتِصْفَارِهِمْ لِفَقْرِهِمْ كَمَا قَالَ

النبي(ص): «بحسب الموء من الشرّ أن يحقر أخاه المسلم» (التروى الدمشقي، ص٩٠٢) يرى البارودي أنه يلزم أن لا يحقر المعوزون والفقراء لفقرتهم ولعوزهم وكذلك يلزم أن لا يكرم الأثرياء لثرائهم وغنائهم لأنه من المحتمل أن يكون الفقير ذا قلب حافل بالحكمة والعلم بينما يمكن أن يكون قلب الثري مليئاً بالجهل والبلاهة:

لا تحقر ذا فاقة فلربّما لقيت به شهماً يبرّ على الثرى
فربّ فقير مملأ القلب حكمة وربّ غني لا يريش ولا يرى

(الدوان، ج٢، ص١٥)

خاتمة البحث

إن للشعر وللشعراء دوراً هاماً ومكانة عالية في ترسيخ المباني العقدية في المجتمع الإنساني ولا سيما الإسلامي منه فنشاهد الشعراء المسلمين يبذلون قصاري جهودهم في هذا الصدد فيخصصون أشعاراً كثيرة من ديوانهم للوصول إلى هذا الهدف المنشود.

والبارودي هو الآخر من أصحاب الالتزام في الأدب والشعر حيث يرى أن واجب الشعر هو تهذيب النفس، تعليم العقل وهداية الإنسان إلى قمة المكارم الأخلاقية لخلق مجتمع ديني أخلاقي مثالي، فحاول أن يحقق بشعره هذه الأمنية البشرية حيث يكون فيها الفلاح والفوز للإنسان، فقام الشاعر بأن يعلم الناس التعاليم الدينية والأحكام الإسلامية مستلهماً بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية وبين للناس القيم الدينية الأخلاقية الفردية والاجتماعية التي لها دور رئيس في حياة الإنسان، فديوانه حافل بهذه الفضائل ونراه يلعب دور المرشد والقائد الديني للناس.

وللتناص الديني - ولا سيما التناص القرآني - دور عظيم في ديوانه فيستخدم التناص القرآني لفظياً كان أو معنوياً لتبيين أفكاره ومعتقداته التي تكونت منذ أيام طفولته حيث كان خاضعاً لتربية قرآنية دينية.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم
٢. الإمام علي ابن أبي طالب، شرح غررالحكم و دررالحكم آمدي. با مقدمه و تصحيح مير جلال الدين حسيني، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٦٦ هـ.
٣. الإمام علي بن أبي طالب. نهج البلاغه. به قلم سيدعلي نقی فیض الإسلام، تهران: ١٣٥١ هـ.
٤. البارودي، محمود سامي. الديوان، القاهرة: دار الكتب، ١٩٤٠.
٥. النبي محمد (ص). نهج الفصاحة. ترجمه و نگارش علي أكبر مظاهري، تهران: پارسيان، ١٣٨٨ هـ.
٦. جابر (شبانة)، ناصر. الناص القرآن في الشعر العماني الحديث. عمان: مجلة جامعة النجاح للأبحاث، ج ٢١، ٢٠٠٧.
٧. الدسوقي، عمر. في الأدب الحديث. الطبعة الثامنة. دمشق: دار الفكر، ١٩٦٦.
٨. الدمشقي، أبو زكريا يحيى بن شرف. رياض الصالحين. ترجمه و شرح عبدالله خاموشي هروي، چاپ دوم. تهران: نشر احسان، ١٣٧٣ هـ.
٩. ري شهري، محمد. ميزان الحكمة. ترجمه حميد رضا شيبغي، چاپ اول. تهران: دار الحديث، ١٣٧٧ هـ.
١٠. ضيف، شوقي. الأدب العربي المعاصر في مصر. الطبعة الثانية عشرة. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١.
١١. عويضة، محمد. محمود سامي البارودي إمام الشعراء في العصر الحديث. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٤.
١٢. الكليني، أبو جعفر محمد. أصول الكافي، طهران: انتشارات علمي اسلامي، [د.ت.].
١٣. محمد فارس سليمان، عبد المنعم. مظاهر الناص الديني في شعر أحمد مطر. نابلس: جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٥.
١٤. مصطفى محمد، محمد. الفهرس الموضوعي لأيات القرآن الكريم. الطبعة الرابعة. بيروت: دار الجليل، ١٩٨٩.

أثر الترجمة على دلالة الكلمات وتحديات الترجمة إلى الفارسية

علي رضا محمدزائي*

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران فرديس قم
(تاريخ الاستلام: ٨٨/١٢/١ ؛ تاريخ القبول: ٨٩/٢/١٣)

الملخص

يتعلم الإنسان اللغة في بيئته ومجتمعه. ففي كل مجتمع معيّن، تربط هذه اللغة آحاد البشر بعضهم ببعض. كل لغة، خاصة اللغة العربية بما لها من مترادفات ذات قيمة دلالية مميّزة ومن قدرة التلافية، مهدد أرضية تشكيل العلامات اللغوية في مستوى واسع لا متناه. واللغة، من منظور علم اللغة، نظام من العلامات. وعلم اللغة باختصاص اللغة بالبشر، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بكثير من الحقول الدراسية والعلوم الإنسانية. فدراسات الترجمة أقرب حقل من علم اللغة.

فلذا ذهبنا كما ذهب بيتر نيو مارك إلى أن كل ترجمة تبتني ضمناً على نظرية من النظريات اللغوية تعتبر الترجمة في الواقع ممارسة علم اللغة التطبيقي الذي ينطوي تحته علم الدلالة الذي يكون أسلوباً بل أداة لتحليل الكلمات، والمباريات والجمل. التحليل الذي يعتبر أداة للترجمة.

هذه الدراسة الموجزة تحلّل الكلمات. وتدرس الدلالات بين المنقول منه والمنقول إليه والاختلافات الدلالية الحاكمة على الصياغات الصرفية المنبثقة من المواد اللغوية الواحدة. وتعالج الاختلافية والاستبدال السوسيرية التي لها دور خاص في توصيف معاني المفردات، كما تقوم هذه الدراسة بمعاني المفردات العشرة التي شرح "جفري ليش" سبعة منها وبعاً على المترجم أن يتنبه له من العلاقات التركيبية التي أضفت إلى الكلمات روحاً جديدة تكمن في اغوار الكلمات والجمل والنص ولا يمكن المترجم الفارسي أن يظهرها في اللغة الهدف أو الثانية أو الفارسية أحياناً. كما نتحدث المقالة عن القيم الدلالية للكلمات المترادفة وعن الثقافة التعبيرية للمختلفة الموجودة بين العربية والفارسية. كما لا تنسى التعادل اللفظي والمفهومي أو الدلالي الذي لا يحدث كثيراً بين العربية والفارسية.

الكلمات الرئيسية:

اللغة، البنية، الاختلاف، الأوزان، معاني الكلمات، القيم الدلالية، تحديات الترجمة، النقص، الزيادة.

المقدمة

إذا أراد الباحث أن يتحدث عن أثر الترجمة على دلالة الكلمات فلا بدّ له أن يعرف بنية اللغتين: العربية والفارسية والامكانيات التعبيرية فيهما كما عليه أن ينتبه للقوة أو الطاقة التعبيرية الكامنة في كلّ كلمة بنيت على صياغات صرفية ثمّ ظهرت حسب الاحوال والمقامات في تراكيب عبارات وجمل ونصوص تنم عن دلالات حملت عليها ناجمة عن نية تخلق المعاني. هذا المقال يبحث في ضوء علم اللغة البنيوي عن الامكانيات الكامنة في كل مفردة انصبّت في قوالب معجمية وقواعدية بنوعيتها: مورفية ونحوية تضفي بها كل كلمة إلى أخرى روحاً جديدة تمنح المحلّل أن يستخرج المكونات التعبيرية، خاصة عندما يريد ذلك المحلّل أن يقوم بدور المترجم الذي لا بدّ له من أن يعرف الامكانيات الاستبدالية والاتلافية التي تحكم على اللغتين ليميز بها الدوالّ الثابتة عن المتزلّقة، متحدّثاً عن الانتقاص والزيادة الدلالية التي تطرأ عليها عند الترجمة إلى الفارسية.

ما أنس لا أنس أن من أراد أن يتحدث عن أثر الترجمة على دلالة الكلمات بصورة جامعة كاملة دقيقة فلا بدّ له من معالجة الصور الصوتية والمصرفية والنحوية إلى جانب دراسة السياقات التأريخية وعلاقات القوة والسلطة والبنى الاجتماعية والثقافية والايديولوجية التي تكوّن النص أو الصور اللغوية والدلالات الجديدة في ضوء آراء اللغويين. وبما لا يمكن الوقوف إلى كل منها في مداخلة واحدة فيتعرض المقال في ضوء الاستبدالية والاتلافية لمعاني الكلمات: التصريحية والضمنية والانفعالية والانعكاسية والانتظامية والموضوعية والأسلوبية والرمزية التي لا تتحلّى إلا بالاتلاف، كما يركز الضوء على المصطلحات التطبيقية وما يعادها في لغة الهدف وما يعترى على متناظرها فيها من نقص أو زيادة دلالية، وما يكون بين العربية والفارسية من مفارقات في الثقافة التعبيرية.

البنية اللغوية

البنية هي ذلك الإطار الذي ترتبط فيها الصيغيات والمصرفات المعجمية والقواعدية بعضها ببعض، بل هي خصوصية جامعة لغوية تحكم على اللغة في جميع المستويات: من مميّزات الاصوات إلى العناصر الدلالية والعلاقات الحاكمة بين المفردات والجمل التي «تنتقش في أذهان أهل اللغة» (ديبرمقدم، ١٤٢٦ق، ص٣٦) وتصبح ذات وجود ذهني يرمج ذاتياً عند تشومسكي^١ «ولكن لا تتعين [على الدوام] مقدرتها» (صنعتي، ١٤٢٦ق، ص٣٨)؛ أي «لكل لغة بنية مترابطة فريدة، تأخذ عناصرها البناية،

(أي الأصوات والمفردات والدلالات التي تبرز بتجزئة الجمل وتحليلها كوحدات بناء) كيانها من علاقتها بسائر الوحدات في دائرة نظام تلك اللغة» (Lyons, 1977, p231). فلا يمكن الفصل بين العناصر والعلاقات التي يمكن تقسيمها إلى الائتلافية والاستبدالية.

الاستبدالية هي العلاقات الموجودة بين الوحدات البنوية (كالصيغة أو المصروف) في نظام لغوي يمكن فيه أن تستبدل كل وحدة بأخرى في نفس تلك البنية أو النظام. والائتلافية هي علاقات تركيبية بين تلك الوحدات خاصة بين المصروفات والمفردات لإقامة نسبة ما. أي يتم فيها تأليف عنصر مع آخر لإفادة معنى، بل هي قائمة بين الوحدات اللغوية المتجاورة و«يترتب على وجودها تأثير الوحدات اللغوية بعضها ببعض، وإعطائها صورة جديدة في المبنى والمعنى لا توجد منفصلة» (عمديونس، ٢٠٠٧، ص٥٨).

عندما نصف اللغة فنحن في الحقيقة نشرح الامكانيات التي تسمح لنا أن نستبدل عنصرا بآخر ونجعل واحدة من تلك العناصر مصاحبة لأخرى، ويمكننا أن ندرس ما المفردات وتداولياتها ودلالاتها وكيفية تنمية قوتها وتخصيصها. إذ الامكانيات التعبيرية والقدرات الإيحائية التي منحها العلاقات الاستبدالية-الائتلافية للغة العربية خاصة، لا نراها في رأيي في أية لغة أخرى، فضلا عن عنصر الإعراب الذي يحمل دلالات قد لا يمكن إظهارها عند النقل إلى لغة أخرى، بحيث لو سميناهم بلغة العلامات الموسعة بكل معنى الكلمة لما أخطأنا.

وأما كشف الستار عن أثر الترجمة على الدلالة فلا يسع في مداخلة واحدة، بسبب انتقاصات كثيرة تحدث عند نقل كل من التركيب الصيغي والمصرفي والصوتي والإعرابي الذي ينفخ كل واحد منه روحا وإيماء جديدة إلى العلاقات الحاكمة. فعالجنا المقالة (من خلال أمثلة قرآنية وأدبية) تسعة من معاني المفردات أو المصروفات، التي تنطوي كلها تحت المعنى الائتلافي^١، فابتدأت المداخلة بالسبعة التي قدمها جفري لينش^٢ ليدرس الدلالة وأنواعها في النص الأدبي (الغذامي، ٢٠٠٦، صص ١٢٠-١٢٣)، لتكشف الستار عن عناصر جوهرية وعارضة وقيم وثقافات تعبيرية تنم عن الفكرة التي أجابها اللغة في كلتا اللغتين وعقدت عملية ترجمة ما اختفى وراءها من الدلالات والإيماءات الشعورية:

المعنى الصريح أو المركزي^٣

وهو المعنى المباشر الموضوع لكل كلمة تظهر في كل قول صحيح نحوي دلالي. مع أن هذا هو المعنى الاساسي والمركزي ولكن المترجم قد لا ينتبه لعلاقات الائتلافية والسياقات التي وردت الكلمة

1- Collective meaning

2- G. Leech

3- Referential meaning

فيها فيخطو دون الاهتداء ويجور عن الصواب. يمثل ما نراه في ترجمة "المخلدون" الواردة في سياق الحديث عن أهل الجنة وتوصيف معاملتهم بأحسن إكرام حيث قال تعالى:

﴿يطوف عليهم ولدان مخلدون﴾ (الواقعة/١٧)

فجميع مترجمي القرآن الكريم إلى الفارسية اعتبروا الكلمة بمعنى "المخلدين" والحال أنها بمعنى من في أذنه خلد ليكون بياناً كنايةاً عن حضورهم الدائم وانتطاقهم لخدمة أهل الجنة. فإذا ذهبنا فضلاً عن المعنى الكتابي، إلى ما ذهب إليه اللغويون والمفسرون والمترجمون من المعنى الأول فهذا يعني «تعددية الوقائع التي يعيش الإنسان في عالمها وفي عالم المعاني العديدة التي تختلف بعضها عن بعض» (A. Schultz, 1962, p231). إذا كانت الكلمات والجمل ذات انفتاح، تتراجع إلى المعنى أو المعاني الذهنية بل على غيبوبة يمكن تأويلها إلى تلقينات تختلف عند كل من المتحاطبين.

المعنى الضمني^١

ترتبط الكلمات على مرّ الزمن وإثر الاستعمال وتجربة الناطقين بمعانيها المركزية ارتباطاً أوضح وأوثق؛ بعبارة أخرى المعنى الضمني هو ما يحمله النص من قيمة توصيلية ويمثل تعبيراً يتجاوز مستوى الصريح المجرّد. على سبيل المثال لكلمة "المرأة" معنى صريح وهو (بشر - بالغ - أنثى) ولها معانٍ ضمنية حاملة الصفات النفسية والاجتماعية، مثل ضعف الجسم والرقّة والحنان والعطف والحبّ، والصفات المفترضة الإيجابية أو السلبية لدى بعض الأفراد أو الجماعات حسب تفكيرهم وثقافتهم. يمثل ما نعتبره لكلمة الرجل من المعنى الصريح والمعاني الضمنية التي فيها وفي الضمائر والنعوت التي وردت لهما في السياقات المختلفة من خلال الالتلافية. فإذا قارنا التعابير القرآنية الثلاثة التالية نستنتج بأننا لا نتمكن من أن نتوقع باختيار كلمة متناظرة في لغة الهدف تعكس أغوار الكلمة في لغة المبدأ من المعنى الضمني الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجارب المجتمعات المختلفة وثقافتها المتعددة:

﴿نوع الناس كأنهم أعجاز نخل منقعر﴾ (نور/٢٠)

﴿كأنهم أعجاز نخل خاوية﴾ (الحاقة/٧)

﴿ونخل طلعها هضيم﴾ (شعراء/١٤٨)

فلا يمكن للمترجم الفارسي أن يترجم الإيحاءات الكامنة وراء "نخل" من قدرة وأصول متعمقة واستئصال متمثلة في كلمة "منقعر" في الآية الشريفة الأولى ومن ضعف ولطف منعكسة في كلمة "خاوية" في الثانية. ومن قدرة احتضام وخصب وغماء وكمال متمثلة في ضمير "ها" في الآية الثالثة.

وكيف يمكن ترجمة "هم" و"ين" الدالين على جمع المذكر في الآية الشريفة التالية:

﴿قَالَ يَا أَهْتَ إِلَهِي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ رَأَيْتَهُمَا فِي سَاجِدِينَ﴾ (يوسف/١٢-١٣)
 فوسّع الله تعالى بالعلاقة الاستبدالية-الانتلافية، بحذف تاء التانيث وعلامة التثنية واستبدلها بعلامة الجمع المذكر في الأولى والثانية، دائرة الطوع والانتفاء؛ إذ مدّها من مظاهر الكون الطبيعية إلى من يعيش فيها. كما نرى هذه الشمولية أيضا في دلالة الضمير؛ إذ لا يطابق مرجعه أمّا المترجم بسبب الفروق التي تكون بين العربية والفارسية في عدد الصيغ ونوعها فلا يمكن له أن يترجم هذه الدلالة الوظيفية والقيمة الدلالية إلى الفارسية إلا أن ينقلها بالتفسير والشرح. لأن الصيغ والضمائر تكون في الفارسية ستة. وكلمة "أهما" التي تعادل ضمير "هم" يستوي فيها التثنية والجمع والتذكير والتانيث. بناء على هذا، قد يمكن أن تختلف دلالة الكلمات وقيمتها الدلالية الانفرادية عن الدلالة وقيمتها الوظيفية: نحو ما نراه في الأسماء المبهمة كالضمائر وفي مراجعها.

كما لا يمكن ترجمة الانطباعية والانفعالية التي قد تكمن في المزيّدة ولا توجد في المجردة. فعندما نخوض في أغوار الأوزان الفارقة والمباني الزائدة في الصيغ الثلاثية المجردة والمزيّدة ونقوم بالقياس والمقارنة بما يرادفها من المجردة والمزيّدة من نفس المادة اللغوية نلاحظ كيف قامت الأوزان والمباني بتخصيب بذرة المادة اللغوية ونفخت فيها أرواحا متكثرة تطلقها الأغراض؛ عبارة أخرى أنّ كلا من العناصر يكتسب هويته عن غرضه كما اعتبرهما بارت مكلين بعضهما الآخر (مارتين، ١٤٢٨ق، ص ٨١). بمثل ما نرى من المطاوعة عند قياس الذكر بالتذكر اللواردين في الآيتين الشريفتين:

﴿فَسْتَذْكُرُونَ مَا أَقُولَ لَكُمْ وَأَفَوضُ أَمْرِي إِلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ﴾ (غافر/٤٤)

أنجّه به شما می گویم به یاد خواهید آورد و من کارم را به خدا وا می گذارم، که خدا به بندگانش بیناست.

﴿... وَسِعَ رَبِّي كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا أَفَلَا تَتَذَكَّرُونَ﴾ (الأنعام/٨٠)

مالك ومدير من به همه چیز آگاه است آیا به یاد نمی آورید؟

فلا يمكن نقل استمرار الانفعالية في التذكر وعدم حضورها في الذكر

إنّ الأثر الذي تقبله صيغ المطاوعة لا يكون دائما على غرار واحد أي إن الأثر الذي ينتقل من الفعل المؤثر ليس ثابتا بل قد يتغير كما إذا قارنا: "عَلَّمْتَهُ فَتَعَلَّمَ" بـ "ذَمَّمْتَهُ فَتَذَمَّمَ" يصبح الأمر واضحا بأنّ دلالة صيغ المطاوعة ليست بمعنى قبول الأثر العيني أو الحرفي من المؤثر.

إضافة على ما مرّ هناك في اللغة العربية كلمات مترادفات ذات معنى صريح مركزي واحد لكنّ القيم المنتزعة عنها تكون مختلفة. فعلاقة اللغة بالفكرة تكشف عن سبب وضع أسماء متعددة لشيء واحد حسب قيمته الدلالية. بمثل ما نرى في الأسماء الثلاثة: الرقية، العنق، الجيد، التي وردت كلها في

القرآن الكريم وفي الآثار الأدبية الأخرى. إذ استخدمت الأولى عند التحرير والثانية عند الاغلال والثالثة عند الجمال:

﴿ومن قتل مؤمناً خطأ فتحرير رقبة مؤمنة﴾ (النساء/٩٢)
 ﴿ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط فتقعد ملوماً محسوراً﴾ (الإسراء/٢٩)
 أسبرني غلّ على أعناقهم والغلّ غلّي والسراح سراحي
 ﴿في جديها جبل من مسد﴾ (المسد/٥)

هذا، والمترجم الفارسي ليس بين يديه إلا كلمة "گردن" التي لا توحى إلينا عند استماعها ما توحى تلك الثلاثة. قد تكون لمنعوتات مختلفة صفات مشتركة تدل على قيم لا تظهر إلا بعلاقات التجاور التي يتمدد مبدأ تحديات الترجمة بين العربية والفارسية إلى عدم الانتباه لها داخل الجمل والنص؛ فلذا دلّ أرسطو في كتابه أرغنون على أن الكلمات ليست فقط علامات لما يتحول في ذهن بل الجمل هي التي تؤول الواقع من الأساس (C. E. Reagan, 1978, p125).

بيضٌ سوابغ قد شكت لها حلق كأنه حلق القفعاء بمجدول
 (كعب بن زهير، ١٩٩٤م، ص٣٨)
 تنفي الرياح القذى عنه وأفرطه من صوب سارية يبيضُ يعاليل
 (كعب بن زهير، ١٩٩٤م، ص٢٨)
 فكلمة "بيض" تومي في الأول إلى دروع جديدة مستحكمة وفي الثاني إلى غزارة.

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل
 (الشنفرى، ١٩٩١م، ص٥٨)

زالوا؛ فما زال أنكاسٌ ولا كشفٌ عند اللقاء ولا ميلٌ معازيلُ
 (كعب بن زهير، ١٩٩٤م، ص٣٨)
 فيبدو من الأمثلة الآتفة الذكر أن المعنى الضمني صاحب مزلق يتغير من موضع إلى موضع ومن فرد إلى فرد ولكن المعنى الصريح مغلق.

المعنى الأسلوبي^١

يمكس الظروف الاجتماعية ومواضع تطبيق اللغة ومقاماته أو بعبارة أخرى تؤثر مكانة الناطقين الاجتماعية ومكانة المخاطبين أو المتلقين كما يؤثر مدى العهود والمودة، الحاكمة على المخاطبين، في اختيار بعض الألفاظ والكلمات. ويمكن أيضاً أي يكون اختيار الكلمات عن قصد ونية الكاتب

الخاصة فعلى المترجم ان ينتخب متناظرا يعكس الظواهر الاسلوبية للكاتب. بلمثل ما نراه من منتخبات كعب بن زهير من كلمة "خلة" وما يكون مشتركا معه في المادة من "خليل" و"خلوا" في قصيدته الشهيرة "بانت سعاد" فنظرا إلى الاجواء والاحوال المسيطرة على القصيدة من المفارقة وواخلاف الوعود والتلون والتبديل وشغل من كان يرجو به، عنه اختار الشاعر مادة "خلل" بمشتقاتها بدل "الصدق" أو "الرفيق" كي يدل على معنى الترك وعدم الصدق وعدم الوفاء له في السراء والضراء. هذا والناقل إلى الفارسية لا يجد في المخزون التعبيري الفارسي إلا كلمة "دوست" التي تستخدم متناظرة لتلك الثلاثة دون أن تكون فيها الانجاءات الخاصة بكل منها.

المعنى الانفعالي^١

هو المعنى الذي يعكس احساس المتكلم أو الكاتب ومشاعرها تجاه المخاطب. فاما ان تكون الكلمة بنفسها، في القياس إلى ما يرادفه، ممثلة هذا المعنى يمثل ما نلاحظه في كلمة "الأقاويل" الواردة في البيت التالي:

لا تأخذني بأقوال الوشاة فلم أذنب وإن كثرت في الأقاويل

(كعب بن زهير، ١٩٩٤م، ص ٣٨)

فعلى المترجم ان يختار في الفارسية عبارة "حرف وحديث هائل" حتى يتمكن أن ينقل ما فيه. وإما أن تكون هناك في لغة دون أخرى كلمات تعيننا في اضافة عاطفة خاصة إلى كلمات بعدها بمثل "الأ" و"هلاً" اللتان نلمس فيهما الدلالة على العرض والتحضيض بينما لا توجد في الفارسية كلمة تتناظر كلا منهما بل يظهر ما في الاولى في اللغة الفارسية باللين الصوتي وبالشدة في الثانية في حالة الخطاب الشفوي من خلال نغمة الكلمات وتركيز النبر والضغط الصوتي. وأما ان نلمس الأحاسيس والمشاعر من خلال تقديم ما حقه التأخير بمثل ما نلاحظ في الآية الشريفة:

﴿إياك نعبد وإياك نستعين﴾ (الفاتحة/٥)

فتساعد كلمة "نتها" و"بس" أو "فقط" المترجم الفارسي لنقل الحصر والقصر المتجسد في الآية الكريمة. وإما أن يستعين المبدع بأسلوب التكرار ترغيبا عاطفيا في ما يقصده وينويه. فيبدو أن التجربة البشرية ذات أبعاد شعورية متعددة. لا يمكن لكل لغة أن تؤدي تلك الأبعاد بكاملها إلا إذا استحدثت الأصوات والأحاسيس التي تظهر بالنبرات الصوتية وبعلامح الوجه وبالأعضاء والجوارح.

المعنى الانعكاسي^١

قد تدل الكلمات أثر التطبيق وفي ضوء الآراء والعقائد الاجتماعية على قيم مفروضة تأخذ كيانها من حقل الدلالة التي تضيفها إليها العلاقات الاستبدالية والائتلافية ويكون في الكلمات ذات المعاني الصريحة المتنوعة التي إما تستخدم للاستعارة التهكمية. يمثل ما نراه في الآية الشريفة ﴿فبشرهم بعذاب اليم﴾ (آل عمران/٢١)، وإما أن تكون تورية. يمثل ما نلاحظ في الآية الكريمة: ﴿وعلم ما جرحم في النهار﴾ (الأنعام/٦٠).

فإذا اخترنا المعنى القريب وترجمنا ترجمة لفظية (وآن زحمتي را كه در روز برداشته ايد مى دانند) فيصبح التعبير مبتدلاً في الفارسية وإذا أخذنا المعنى البعيد فيحذف الصورة البديعية المبتكرة.

وأما إن تكون الكلمة من الأضداد فلا بد للمترجم أن ينتبه للسياق وألا يخطئ تماماً في نقل ما أراده الكاتب أو الأديب. يمثل ما رأيت في ترجمة البيت التالي الذي يقصد الشاعر أن ينبه حبيبه لتفكيرها الخاطئ فلا بد للمترجم أن يترجم فعل "خلعت" الثاني بمعنى "لبست" حتى تنجح في إعلان صارخ بأن فكرها خاطئة ولكن اتخذها أحد المترجمين بمعنى "نزع" الذي لا يناسب السياق والغرض:

إن التي زعمت فؤادك ملها خلعت هواك كما خلعت لها الهوى

(هاشمي، ١٩٩٠م، ص ١٣٦)

ونحن نذهب إلى ما ذهب إليه جون لاير، كما مرّ، وليني شتراوس^٢ من أنه لا يمكن تصديق استقلالية الوحدات اللغوية فتكون قيمتها في ما تؤدّيه من وظيفة وفي تفسيرنا له ونظرتنا إليه (الغذامي، ٢٠٠٦م، ص ٣٥).

على المترجم أن ينتبه لأثر التطورات الاجتماعية والثقافية على دلالات الكلمات. مثلما نرى قد حدث بظهور الإسلام "فأصبح له مصطلحات خاصة لا عهد للغة بها من قبل كما تمّ القضاء على كثير من الألفاظ الجاهلية التي لم يبق لوجودها مبرر في المجتمع الجديد كالمرباع والنشيطه والصفي" التي لها طوابع وتبعات حقوقية قانونية. وكالسابع والبارح اللذين كان لهما طابع خرافي؛ «إذ يعتمدهما أحد فيهب الطير ليظهر. فالسابع ما ولاك ميامنة بأن يمرّ عن يسارك إلى يمينك والبارح بأن يمرّ عن يمينك إلى يسارك. فكانوا يقيمون بالسابع ويتشائمون بالبارح»:

نوم البلاد لحب اللقاء ولا تنقي طائرا حيث طار
سنيحا ولا حاربا بارحا على كل حال نلاقي يسار

(الشمسي، ٢٠٠٣م، ص ٦٤)

1- Reflected meaning

2- Le'vi Strauss

المعنى الانتظامي^١

ويقصد به ليتش تراسل بعض الصفات في قبول التوارد موصوفات بها دون آخر مثل: الصرماء، والمذكر الواردتان في شعر عروة بن الورد اللتان تستعملان للناقة:

ومستبثت في مالك العام؟ إني أراك على اقتاد صرماء مُذْكَرٍ

(البستاني، ١٩٩٨م، ص ٢١)

فإذا يأتي المترجم الفارسي بما في الكلمتين من المعنى الصريح وهو "الناقة التي صرمت أولادها" للأولى و"التي تلد ذكورا" للثانية فهو لم ينجح في نقل ما فيهما من الدلالة الكنائية التي لابد أن تشرح كي يعرف الغرض فحينئذ تختلط التعادل والتناظر اللفظي والمفهومي اختلاطا لا يمكن الفرار منه بسبب الثقافات الحاكمة و"تفصيل الحقائق" كما ذهب إليه "ترير" العالم السويسري إذ تحدث عن نظرية "الحقول الدلالية"^٢ قائلا: إنَّ للمصايدق والمظاهر في العالم حقيقة تنجم الحقول عنها. فكل لغة تفصل تلك الحقيقة بأساليبها الخاصة المنفردة وتخلق زوايا نظرها إليها وجوانب ادراكها عنها فتختار الفاظا للدلالة عليها تختص بتلك اللغة. فكما مثلنا رأينا أن حقل دلالة الناقة متوسعة بينما تستعمل في الفارسية كلمة "شتر" لجمعها إلا أن نوصفها بصفات تشرحها ككثير من الحقائق والمظاهر الموجودة في اللغة العربية مثل "المطر والحدود والرهام..." لا يعادلها إلا كلمة "باران". فيبدو أن العوامل الطبيعية والظروف الاجتماعية والمعتقدات والتجارب هي التي تصنف المعاني تحت الحقول الدلالية (لطفی پور ساعدي، ١٤٢٧هـ، ص ٦٢).

المعنى الموضوعي

ويقصد به تقرير مدلول النص بناء على طريقة تنظيم الكلمات أو الجمل والتركيز على عنصر معين في النص. فتختلف معاني الجمل وإن ظلت الكلمات الأصلية هي هي بين جملة وأخرى. الشيء الذي يجب الانتباه به هو إمكانية ترتيب العناصر داخل تراكيب العربية. ما لا يوجد في الفارسية قدر ما يتوسع في العربية. كما لا يوجد في الكتابة المعيارية الفارسية أي عدول من الفعلية إلى الإسمية، بل يتأخر الفعل دائما. فمن المستحيل أن يتمكن أحد من أن يترجم القرآن الكريم في إطار عنصر الترتيب أي لأن الترتيب الصيائي والمصرفي والنحوي في ضوء الإيحاء الصوتي المميز الذي يكون من اصعازات القرآن الكريم لا يترجم أبداً إلى أية لغة. أما الذي تريده المداخلة أن تتحدث عنه هو تحديات ترجمة علامات تتغير مكانتها الفيزيائية فتحدث تشاها أو اختلافا بنيويا داخل الترتيب وحسب الأغراض

1-Uniformed meaning

2- Semantic fields

التواصلية. كما إذا قمنا بمقارنة الآيات الشريفة التالية نرى واضحا أنَّ اختلاف الأغراض الدلالية أدى إلى تغيير مرتبة الأدوات النافية وإلى ظهور منوالين لغويين عن واقعيتين:

﴿مَا كَانُوا يَسْتَطِيعُونَ السَّمْعَ﴾ (هود/٢٠)، فهذه تدل على النفي بزمن معيَّن في الماضي.

﴿وَكَانُوا لَا يَسْتَطِيعُونَ السَّمْعَ﴾ (الكهف/١٠١)، وهذه تدل على التعمد والإلحاح والتعود.

إذا كانت العلامات ذات السداجة والتشابه والاستمرار، فضلا عن دلالتها على البون والبعد الذي أكّد عليه سوسور بتوضيح الصفة الوضعية للعلامات (أحمدي، ١٤٢٩ق، ص٣٩٤) فعدم انتباه أو اهتمام المترجم بما يكون فيهما من البون الذي في العلامات قد يؤدي إلى ضلالة الطريق. فعملية التأويل والتحليل تمهد لنا امكانية معالجة جميع التعينات الدلالية فنختار معنى خاصا لابلغ خاص في ظروف معينة (C. E. Reagan, 1978, p125). قد تكون هذه العلاقات علاقات التشابه النحوي مما يقع نعتا أو حالا، يدخل كله مع الكلمة المختارة في علاقات غياب إيجابية تحدد وظيفة هذه الكلمات من خلال معرفتنا لبدايتها وهي مايعيننا على معرفة سبب اختيارها. و سبب الاختيار هو الوظيفة الفعلية للكلمة؛ يمثل ما نلاحظ في الآيتين الشريفتين:

﴿وَجَعَلْنَا فِيهَا فِجَاجًا سَلًا لِّعَلَّهُمْ يَهْتَدُونَ﴾ (الأنبياء/٢١)

﴿وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ بِسَاطًا لِتَسْلُكُوا مِنْهَا سَبِيلًا فِجَاجًا﴾ (نوح/٢٠)

فعلى المترجم ان يعرف الوظيفة التعبيرية الكامنة وراء التقادم والتأخير.

المعنى الرمزي^١

هو المعنى الذي يأتي إلى جانب المعنى الصريح ليدل على رمز يكون صدى لمشاعر خاصة فشت في كل مجتمع أو بين جماعة خاصة حسب التجارب المكتسبة والمعتقدات الخرافية أو الاسطورية. ولكن التلقي بكل كلمة دالة على الرمز قد يختلف في مجتمع وشعب عن آخر. على سبيل المثال إن كلمة الغراب تكون في الفارسية والعربية رمزا للبين والفراق خاصة عندما يسمع أحد نعيه يتشائم. ولكن الغول ليست في الفارسية رمزا للتلون والتبديل كما نلاحظ في الشعر العربي بل نعتبر "بو قلمون" التي تكون من الطيور الطبيعية الحقيقية بينما تكون الغول خرافية يعتبرها الإيرانيون رمزا للهيبة والقدرة الغاضبة المخيفة:

كما تلون في أثوابها الغول

فما تدمم على حال تكون بها

(كعب بن زهير، ١٩٩٤م، ص٣٨)

مهما يكن من أمر فهذه التعبيرات كلها تكون من أساليب البيان ولكنها ليست فنا ولا ترتبط به كما يعتقد "مارسل برست"^١ بل نوع من البصيرة والفكرة (أحمدي، ١٤٢٩ق، ص ٣١٤). يمثل ما نلاحظ في "مرداد" أن الكاتب يستخدم كلمة "المهيكل" رمزا لسفينة النجاة قائلا: أما المهيكل فعليك أن تجعل منه ملجأ لجماعة من رجال مختارين لا يزيد عددهم أبدا على التسعة ولا ينقص عنها وهؤلاء سيعرفون باسم "رفاق الفلك" ويمثل ما نقرأه عند عبد الوهاب البياتي إذ يستخدم "عائشة" في "الذي يأتي ولا يأتي" برصفا في سياق كلمات وجل يشير بها إلى كثير من المعارف البشرية والتجارب والحقائق الكونية والأمور المحنومة التي يواجهها الإنسان في حياته. خاصة أنه قد يحذف الفاعل ويأتي بنسبة إيقاعية تكثر المفاعيل التي يمكن أن تصدر عن فواعل شتى:

... عائشة ماتت، ولكني أراها مثلما أراك

قالت، ومدّت يدها: أهواك

وابتسم الملاك

فلتمطري أيتها السحابة

آهآن شعت، فقدأ تخضر نيسابور

تعود لي من قبرها المهجور

تمسح خدي وتروي الصخر والعظام...

(البياتي، ١٩٩٠م، صص ٧٣-٧٤)

فعلى المترجم ألا يظهر الفواعل على حسب مفترضاته المتقدمة في ذاكرته، ولا يحرم القارئ والمتلقي متعة الركض وراء الدلالات المتولقة المنفلة.

المعنى الاصطلاحي^٢

الجميل عندما تخرج من إطار النظام إلى الكلام أي الأداء أي السلوك يمكن أن تتأثر بعوارض حالية أو مقامية أو سياقية. فلا يمكن تفسيرها بالاعتماد على المعرفة اللغوية فقط. يعني هناك عناصر خارج اللغة تؤثر في الجمل أو الكلام. هذه العلاقات قد تولّف مصطلحات مخزونة في ذاكرة اللغة، وتتداخل مع الكلمات في كل من المصطلحات في حالة الابداع وفي حالة التلقي ولكن قد تختلف متناظرات الكلمات ومعادلاتها في طاقتها المخزونة في ذاكرتي جماعتين لغويتين كالعربية والفارسية خاصة عندما

1- M. Proust

2- Terminological meaning

تنتمي الكلمات إلى حقل المعتقدات الاجتماعية والثقافية وأحيانا الخرافية والتاريخية؛ مثلما نراه في التعابير التالية:

- ١- "لا يشبع عيون الناس إلا التراب" (إبراهيم الكوني، الأشجار والاعتقال)
- ٢- "لبن العصفور" الذي اختاره يوسف إدريس عنوانا لكتابه.
- ٣- "تصنعين من الحبّة قبة" (إبراهيم الكوني، الأشجار والاعتقال)
- ٤- "تقتل القنفذ الباكي في دمي" (ذكريا تامر، ربيع في الرماد)
- ٥- "هل تكسر حجارة في النهار؟" (ذكريا تامر، ربيع في الرماد)
- ٦- "وقف على رؤوس قدميه" (ذكريا تامر، ربيع في الرماد)
- ٧- "الحقد زرع أزهاره في قلوبهم" (ذكريا تامر، ربيع في الرماد)
- ٨- "كان يهتم العتيق ذا جدران ترابية" (ذكريا تامر، ربيع في الرماد)
- ٩- "ركبتين بلون غيوم الصيف" (ذكريا تامر، ربيع في الرماد)
- ١٠- "أطفال الأنابيب" (نزار قباني، الأعمال الشعرية)

فلا بد للمترجم أن ينتبه للمخزونين ليستثمرهما في إبلاغ الإيحاء المدمج في لغة المبدأ ونقله إلى لغة الهدف باختيار متناظر مشحون بنفس الدفق الإيحائي العميق، ولو كان المتناظر:

- * أخص من تعبير لغة المبدأ كـ "چشم تنگ دنیا دوست را یا قناعت پر کند یا خاک گور" للأول.
- * أو أعم منه كـ "شير مرغ" للثاني أو ملازما له أو كلا له كـ "از كاه كوه می سازد" للثالث.
- * أو كلا للملازمة كـ "بختکي را که به جاتم افتاد نابود می کند" للرابع.
- * أو كلا له كـ "مگر روزها کوه می کنی؟" للخامس.
- * أو جزءا منه كـ "روی پنجه هایش ایستاد" للسادس.
- * أو مادة إحياء كـ "بذر کینه را در دل های خود کاشتند" للسابع.
- * أو مادة مركبة منه كـ "خانه قدیمشان دیواره های گلی داشت" للثامن.
- * أو مخرجا منه كـ "زانوهای برف سا" للتاسع.
- * أو محلا وظرفا له كـ "بچه های آزمایشگاهی" للعاشر.

فيبدو مما سبق تحت المستوى الاتلافي والاستبدالي، ان قدرات الكلمات وطاقاتها تشبه طاقات الذرة تكمن في نفسها، فحتاج إلى تخصيصها قدر ما يطالب منا التواصل. ولا تكمن القوات في السيموز المتناهية قدر ما تكمن في اللامتناهية التي أبدعها ايكو¹ ليشير إلى اجراء يتغير فيه المدلول عند

بمرس عن طريق "التأويل" وعند بارت "بالدلالة الضمنية" وعند دريدا "باللعب الحر" وعند لكان "بالسباحة" أو "الانزلاق" (جنلر، ١٤٣٠ق، ص٣٤٩). وهذا نفس ما صرح به هوسل^١ من أشهر كلام فلسفي قائل: "إلى ذات الأشياء" إذ ذهب إلى المعرفة الشهودية أي إدراك "أدنى حدود الشيء وأغواره". ما سماه هوسل "بالتقليل" أي تحويل كل شيء إلى أبسط شكل لحضوره. والتقليل يؤدي إلى أن ندرك أعمق الأغوار وتسرّب إليها؛ لأنه أسلوب يساعدنا لأن نتجاوز معرفتنا عن ثغور المعاني الصويحة وعن الحقائق إلى سعة "العقائد" التي ينظر إليها هوسل "كالتعميمات العامة" التي تمهد لنا إمكانيات أصيلة نجدها وراء التجارب (أحمدي، ١٤٢٩ق، ص٥٤٥).

خاتمة البحث

- * لا يوجد في اللغة شيء يستقلّ في المعنى، وإن ذهب القدماء إلى عدم استقلال الحروف فقط.
- * كل وحدة لغوية تأخذ معناها من علاقات داخل التركيب وما يضيف إليها مبدعها. كما أن الصور اللغوية ليست هي التي تبين الجمل والنص بوحدها بل علاقات القوة والبنى الاجتماعية والعقائد والمعتقدات و... هي التي تشارك في البناء.
- * اللغة والإنسان في حوار مباشر على الدوام.
- * على المترجم أن ينتبه للعلاقات الاستبدالية والائتلافية في كلتا اللغتين.
- * وأن يقوم بتحليل القواعدي والفني أو النفسي ليدرك مكانة الألفاظ والجمل ليدرك معانيها.
- * وألا يغفل عن النيات والأغراض التي تكون وراء اختيار الألفاظ.
- * وأن ينتبه للحقائق وكيفية قولبتها ذاتها وكيفية اجتياز الإبداعات الفنية إلى وراء بل إلى ما وراء المبدع.
- * لكلّ لغة طاقات وقواعد تسيّرهما وثقافات تحكمها.
- * تؤثر "المفترضات المتقدّمة" في كيفية بلورة الصياغات اللغوية الصادرة عن المتكلم كما تؤثر في كيفية تلقي المعاني بالمتلقي.
- * يتقدّم دور اللغة التواصلية على النحو بل ينجم النحوعن هذا الدور إذ إنّ للمعنى وجودا ذهنيا قبل الوجود الكلامي.
- * المتشابهات الائتلافية تدلّ على أنّ العناصر تحدد قواها الدلالية بالتركيب الذي تتلقاه.
- * وسع الله سبحانه وتعالى كل ما يمكن من سعة تعبيرية متزايدة حسب الأفهام والإدراكات.

* الكلمات المترادفة مع ثغورها الدلالية والقيم المتميزة، والقوالب الصرفية الدالة على المكونات التعبيرية، والرغبة في تجسيد الجزئيات الخفية الكامنة وراء الكلمات المولتفة تعتبر من الكفاءات ومميزات اللغة العربية التي يواجهها المترجم تحديات يصعب بها نقل الدلالات والإبلاغيات والإيحاءات الكامنة وراءها.



المصادر والمراجع

العربية

١. القرآن الكريم.
٢. البستاني، فؤاد أفرام. المجاني الحديفة. الطبعة الرابعة. قم: ذوي القربى، ١٩٩٨.
٣. البياتي، عبدالوهاب. المجموعة الكاملة. المجلد الثاني. دار العودة، بيروت، ١٩٩٠.
٤. الشصهي، علي. السلية والإيجابية في الشعر العربي بين الجاهلية والإسلام. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣.
٥. الشنفرى، عمرو بن مالك. الديوان. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩١.
٦. الغداسي، عبدالله. الخطبة والتكفير، من البنيوية إلى التشريعية. المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦.
٧. كعب بن زهير. الديوان. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤.
٨. الكرتي، ابراهيم. الأشجار والاعتقال. بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.
٩. الكرتي، ابراهيم. البحث عن المكان الضائع. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣.
١٠. محمد يونس علي، عماد. المعنى وظلال المعنى. الطبعة الثانية. بيروت: دار المدار الإسلامي، ٢٠٠٧.
١١. هاشمي، أحمد. جواهر البلاغة. الطبعة الثالثة. قم: مؤسسة المطبوعات الدينية، ١٩٩٠.

الفارسية

١. أحمدي، بابك. ساختار و تأويل من. چاپ نهم. تهران: نشر مرکز، ١٣٨٦/ش/١٤٢٩هـ.
٢. چندلر، دانييل. مباني نشانه شناسي. ترجمه مهدي پارسا. چاپ دوم. پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامي، تهران، ١٣٨٧/ش/١٤٣٠هـ.
٣. دبيرمقدم، عماد. زبان شناسي نظري. سمت، تهران، ١٣٨٣/ش/١٤٢٦هـ.
٤. صنعتي، عماد. تحليل هاي روايت شناسي در هنر و ادبيات. نشر مرکز، تهران، ١٣٨٤/ش/١٤٢٦هـ.
٥. لطفي پورساعدي، كاظم. اصول و روش ترجمه. تهران: مركز چاپ و انتشارات دانشگاه پیام نور، ١٣٧٢/ش/١٤٢٧هـ.
٥. مارتين، والاس. نظريه هاي روايت. ترجمه محمد شهباز، چاپ دوم. تهران: هرمس، ١٣٨٦/ش/١٤٢٨هـ.

الأجنبية

- 1- A. Schutz. **Collected papers**. Vol. 1. The problems of social Reality The Hoguo, 1962.
- 2- C.E. Reagan. D. Stewardess. **The Philosophy of Paul Recover An Anthology**. Boston, 1978.
- 3- Lyons. J. **Semantics**. Cambridge University Press, 1977.

مقارنة أدبية بين «العقاد» وديوانه و«ميخائيل نعيمة» وغرباله

الدكتور قاسم مختاري^١، مريم بخشنده^٢
١. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أراك
٢. ماجسترة في اللغة العربية وآدابها
(تاريخ الاسلام: ٨٨/٣/٣٠، تاريخ القول: ٨٨/٦/٢٥)

الملخص

تُبين هذه المقالة وجهة نظر «العقاد» أحد النقاد في مدرسة الديوان، حول «ميخائيل نعيمة» وأثره «الغربال» الذي كتب العقاد مقلدتها. رغم أنهما يعتقدان بهدف واحد وهو المصوم العنيف على الأدب التقليدي وتحطيم الصورة التي كان يسر شعر القدماء عليها؛ إلا أنهما يتفقان في الوحدة العضوية؛ أما في قضية اللغة فنشاهد أن «ميخائيل نعيمة» في مقالاته وخاصة في مقالة «نقيض الضفادع» يهاجم على النقاد الملتزمين باللغة وقواعدها وأنه لا يكثر ولا يتقيد باللغة العربية الفصحى. من جانب آخر نشاهد أن «العقاد» يهتم باللغة العربية الفصحى والعروض الخليلي وينتقد في هذا المجال مقدمة كتاب «الغربال» لنعيمة. يرجع سبب هذا الخلاف إلى أن «ميخائيل نعيمة»، أحد شعراء المهجر هاجر من بلده إلى أميركا الشمالية وأسس مع أصدقائه مجلة «الرابطة القلمية» سنة ١٩١٠م وكان مستشاراً فيها؛ فلذلك تأثر بالثقافة الغربية وآدابها ولكن «العقاد» عاش في بيئة عربية شرقية لا تقبل الخروج أو الانحراف عن قواعد اللغة.

الكلمات الرئيسية:

مقارنة أدبية، العقاد، الديوان، ميخائيل نعيمة، الغربال.

المقدمة

لا ينكر أحد دور رائد الحداد «عباس محمود العقاد» والأديب اللبناني المعاصر «مikhail نعيمة» في النقد الأدبي الحديث والمعاصر. وللدويان والغربال صدى كبير في الأوساط النقدية وفي تحديد الأدب العربي المعاصر. يرى العقاد أن النقد يقوم بالتعليق على القصائد فقط وأن الناقد لا يعد منتجاً إلا إذا كان نقده ابتكاراً للقواعد الجديدة؛ بحيث يبيّن عليها فنّاً جديداً وأنّ علة الاهتمام الكبير بالنقد هي ضعف معرفة الأدباء والكتاب عن إنتاج غيرهم. «مikhail نعيمة» هو قطب مدرسة أدبية وهي «الرابطه القلمية». تجاوب مع جماعة الديوان وكانت نتيجة هذا التجاوب إنتاج كتاب سمّاه «الغربال». دعا Mikhail في هذا الكتاب إلى أدب جديد وهذا كان نابعاً من احتكاكه بالثقافة الغربية. العقاد ونعيمة يعتقدان بالوحدة العضوية في الشعر ولا يقبلان وحدة البيت في أسلوب الشعر القديم. إنّ العلاقة بين مدرسة الديوان والرابطه القلمية كانت إيجابية والعقاد لا يريد أن يثير بينهما الصراع أو المناقشة؛ لأنّ الوفاق بينهما عظيم، لكنّه لا يخاف من بيان رأيه وعدم اشتراكه في قضية اللّغة. البحث الجديد الذي تعني به هذه المقالة هي قضية اللّغة ومikhail نعيمة وإن كان قد اعتنق المسيحية، لكنّه لا يقبل الخلاف بينه وبين الاعتزاز بعروبتّه؛ رغم ذلك فإنّه لا يقبل اللغة العربية الفصحى؛ لأنّه نشأ في بيئة غربية وتأثر بآدابها.

يؤكد Mikhail أنّ دعوته إلى التجديد ونقد التقليد ليست تنكراً للتراث وقطع وشائج الصلة بين الأقدمين والمتجدين ولا شك في أنّ المهجريين ظلوا متمسكين بالاستمداد من التراث. لكنّ العقاد يهتم إهتماماً تاماً باللّغة الفصحى وينتقد Mikhail نعيمة بسبب آرائه.

الحياة الأدبية للعقاد

عباس بن محمود بن مصطفى العقاد، أديب مصري كبير وُلد في أسوان. فطر على حب الأدب فتفّ نفسه بالمطالعة وتردّد على المجالس العلمية والأدبية. لم ينل من علوم المدرسة إلا الشهادة الابتدائية. اشتغل في بعض الوظائف الحكومية ثم عمل مدرساً وكاتباً صحفياً فنشر عدة مقالات لغت إلى الأنظار. إنه مثقف جمع بين الثقافتين العربية الأصلية والغربية المعاصرة، وعاصمه إنه درس آراء الناقد الانكليزي المعروف «هازلت» الذي يعتبر إمام المدرسة الانكليزية في النقد وأعجب كثيراً بأسلوبه.

إتصل بـ«إبراهيم عبد القادر المازني» و«عبدالرحمن شكري» وكونوا مدرسة «الديوان» الأدبية والتي همّها التجديد في الشعر والأدب. بدأ إنتاجه الشعري قبل الحرب العالمية الأولى وظهرت الطبعة

الأولى من ديوانه في سنة ١٩١٦م والطبعة الثانية سنة ١٩٢٨. امتاز العقاد بالتحليل وغازاة الثقافة وخاصة في النقد المعاصر؛ فله عدة دواوين في الشعر منها: «وحي الأربعين»، و«هدية الكروان»، و«عابر السبيل» وغيرها. ومن أشهر كتبه: «عبقريّة محمد»، «عبقريّة عمر»، «عبقريّة علي» و... (الجزائري، ١٩٩٥ م، ص ١٨١ مهنا وخريس، ١٩٩٠ م، ص ١٤٠ فوزي، ١٩٨٥ م، ص ١٥٠).

آرائه النقدية في الديوان

الديوان كتاب في عشرة أجزاء يشتمل على مقالات نقدية موضوعها الأدب عامة ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة (العقاد، ١٩٩١ م، ص ٥١٥).

إن العقاد يشنّ حملة عنيفة على أحمد شوقي في كتابه الديوان ويرى في شعره صيقل الالفاظ، اذ شعره ليس تعبيراً صادقاً عن النفس إزاء الحياة وإن قصيدته ليست بنية حية متماسكة. كما ينكر في الشعر، الإحالة أي الاعتساف والشطط والمبالغة التي تخالف الحقائق والخروج بالفكر عن المعقول، وما إلى ذلك مما يخرج الشعر عن حقيقته الجمالية (م. ن، ص ٥١٥-٦٣٣).

يرفض العقاد التفكك الذي يجعل القصيدة مبددة ومتشقة لا تربطها وحدة معنوية صحيحة. «إنه يقيم تجديده غالباً على ما استقرّ في نفسه من فكرة القصيدة الغريبة ووحدها العضوية ويرى أن القصيدة تولّف على نهج جديد هو نهج الوحدة العضوية النامية» (ضيف، ١٤١٩ هـ، ص ١٥٩). إنه في خطّته توجه إلى نقد الصورة التي كانت يسير عليها شعر «أحمد شوقي» و«حافظ إبراهيم» اللذين اعتقدا بالشعر التقليدي؛ وكتاب «الديوان» كان يمثل مرحلة من مراحل التجاوب والالتقاء بين حركة التجديد في مصر وفي المهاجر.

هذا ونستطيع أن نلخص آراءه فيما يلي:

أولها أن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمه لسانية؛ لأنه وجد عند كل قبيل وبين الناطقين بكل لسان؛ فإذا حادت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة. وثانيها أن القصيدة بنية حية ليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد... وثالثها أن الشعر تعبير وأن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه، صانع وليس بذئ سليقة إنسانية؛ فإذا قرأت ديوان شعر ولم تعرفه منه ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير (العقاد، ١٩٩١ م، ص ٥١٥-٦٣٣).

إن العقاد يعتقد بالتجديد ولكنه لا يرى التجديد في اللجوء إلى تحطيم اللغة وقواعدها وأصولها الثابتة وهو بذلك يعتقد بأن الذين يحاربون الشعر القلم ويريدون تحريره، يجب أن لا يكون التحرير من الوزن والإفصاح واللوازم الموسيقية. إنه وقف بوجه الداعين إلى التحرر من كل المقاييس في الشعر وثار على الابتذال والعامية والسوقية وكتب في مجلة الهلال في أواخر حياته: «ليس في وسع المحررين

أن يحاربوا الشعر القلم بتحريره كما يقولون من الوزن والقافية واللوازم الموسيقية؛ لأن أوزان الشعر أصيلة عميقة القرار في طبيعة الشعب كما نرى من أوزان الأزجال والمواويل وتراتيل الفرح والنواح في كل بيعة من بيئات الحضر والريف... بعض هؤلاء المتحررين يجهل أو يتجاهل معنى العروض فيقول إنه يزن الشعر بالتفعيلة وهي كلمة لا فرق بينها وبين الوف الكلمات في الأوزان العروضية، إذ ليس في اللغة كلمة تتحدد من أوزان التفاعيل بين فعل وفاعل وفعلون وفاعلاتن ومستفعلن ومفاعيلن وغيرها من مركبات الفعل (ضيف، ص ٣٩٣).

الحياة الأدبية لميخائيل نعيمة

هو أديب لبناني معاصر، ظهرت مواهبه منذ طفولته. تلقى علومه الأولى في قريته ثم التحق بالمدرسة الروسية في فلسطين حيث أرسلته إلى روسيا لإتمام دراسته، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة فدرس الحقوق والآداب ثم إنتقل إلى نيويورك بدعوة «نسيب عريضة»، وأسس مع «جبران خليل جبران» وغيره من أدباء المهجر جمعية أدبية عرفت باسم «الرابطة القلمية» وهي أول مدرسة أدبية منظمة تترع إلى تكوين جماعة ذات طابع خاص في التفكير والتعبير والتي تأسست في عام ١٩٢٠م. عُيِّنَ «نعيمة» مستشار «الرابطة القلمية» ووجد فيها مجالاً خصباً للتفرغ إلى نشاطه الثقافي والفكري (مهنا وعريس، ١٩٩٠م، ص ٢٣٧).

إن اغتراب نعيمة عن بلاده وتأثره بالأدب الروسي إلى حد بعيد، ثم هجرته إلى أمريكا، جعلته متحرراً ميلاً إلى كل ما هو جديد، ناقدًا للقديم، ثائرًا على التقليد والمقلدين. نستطيع القول بأن تأثر نعيمة بالأدبين الروسي والأميركي، إضافة إلى اطلاعه على فلسفة الشرق والمسيحية، كل ذلك كان عاملاً أساسياً في بلورة طبيعة التفكير الأدبي لديه؛ وهو تفكير امتد على مرحلتين، كما قال محمد علوان:

«اهتم في الأولى بمشكلة الإنسان العربي الاجتماعية منطلقاً من واقعه المختلف، ثائرًا على أوضاعه ومفاهيمه البالية، ناشدًا له كل أنواع التعبير والتجديد والإصلاح. أما المرحلة الثانية فقد اتسمت بترعة روحانية صوفية مثالية اهتم فيها ببناء الإنسان المطلق من الداخل، واقتنع فيها بالنظام الكوني المتوحد؛ كما نادى بالإنسان القاهر لشهواته وأهوائه التواق إلى المعرفة القصوى والحرية القصوى. إن هذه المرحلة هي التي حوّلته إعادة النظر في كل مفاهيمه الأدبية والفكرية والحياتية حيث تخلى في الأعوام الأخيرة من حياته عن الأدب الواقعي ليلتزم جانب الأدب الروحي» (محمد علوان، ١٩٨٦م، ص ١٩٣).

لقد ذاع صيت نعيمة لا في المهجر فقط، بل في الشرق العربي وبين أدبائه وشعرائه وخاصة حينما أصدر كتابه القيم «الغربال» بأسطاً فيه مقاييسه الأدبية والنقدية داعياً إلى التحرر. من نتاجه:

مسرحيات «الآباء والبنون» و«أيوب»؛ وروايات: «لقاء»، و«كتاب مرداد»؛ وشعر «همس الجفون»، و«نحو الغروب»؛ ومقالات: «الغربال»، و«زاد المعاد» وغير ذلك. (حمود، ٢٠٠١م، ج ٢، ص ٣٤٦؛ جميل سراج، ١٩٦٤م، ص ٣٠٨).

آرائه النقدية في الغربال

إن ميخائيل نعيمة من رواد التحديد في المهاجر. تجاوب مع جماعة الديوان وانتج هذا التجاوب ثمرته عندما أخرج نعيمة كتابه «الغربال». بعد صدور «الديوان» بعامين قد انتعشت حركة التحديد في المهاجر واستفادت من زميلتها في مصر وأن صدور الديوان هو الذي دفع نعيمة لكتابة الغربال ونقد كبار الأدباء والشعراء.

الغربال كتاب يتكوّن من مقالات نقدية التي نشرها ميخائيل في الصحف والكتب ويضم إحدى وعشرين مقالة.

يقول ميخائيل نعيمة عنه: «الغربة ليست غربة الناس بل غربة ما يدوّنه قسم من الناس من أفكار وشعور؛ ومهنة الناقد غربة الآثار الأدبية، لا غربة أصحابها. فإن الناقد الذي لا يميّز بين شخصية المنقود وبين آثاره ليس أهلاً لأن يكون من حاملِي الغربال (نعيمة، ١٩٨٧م، ج ٣، ص ٣٤٧).

يهدف هذا الكتاب، الذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٢٣، إلى تأسيس تصور نقدي مفاير والدعوة إلى أدب جديد. لهذا يرى محمد مندور أن غاية هذا الكتاب «هي المحجّم العنيف على الأدب العربي التقليدي المتزمت وعلى التحجر اللغوي ثم على العروض التقليدي» (مندور، ٢٠٠٢م، ص ٢٩). نرى أن ميخائيل نعيمة يعتقد أن الأدب يجب أن يتحوّل ويتقدّم بتقديم المجتمع والأمور الأخرى. والأدب يجب أن ينهض كما ينهض المجتمع ويتطور، حتّى يخرج من مستودعاته المظلمة إلى النور. وأبى أن يتناول غذاءه الأدبي من القدماء ومن أدهم، بل على الأديب أن يتناول الغذاء الذي طبخه بيده وبعبارة أخرى، استقل في تفكيره وشعوره وأدبه.

يرى ميخائيل نعيمة أن الأدب الحقيقي هو «رسول» بين الكاتب والقارئ؛ وأن وظيفته تنحصر في تناول الإنسان؛ هذا الحيوان المستحدث الذي هو أحقّ بالعناية من سواه وسير أغوار النفس البشرية؛ أي أنه تعبير عن الحياة النفسية والاجتماعية من جميع نواحيها، وهذا التحديد للأدب كان نابعاً عن احتكاكه بالثقافة الغربية، يقول نعيمة: «إن أوّل ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر هو نسمة الحياة والذي أعنيه بـ«نسمة الحياة» ليس إلّا انعكاس بعض ما في داخلي من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطلّعه. فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر» (نعيمة، ١٩٨٧م، ج ٣، ص ٤٣٥). وعلى أساس ما قال نعيمة حول محور الأدب، نستنتج أن محور الأدب

ليس ألا النفس الإنسانية.

أما فيما يتعلق باللغة فيعتقد أن القصد من الأدب هو الإفصاح عن عوامل الحياة كلها كما تتناوب من أفكار وعواطف وأن اللغة ليست سوى وسيلة من وسائل كثيرة اهتمت إليها البشرية للإفصاح عن أفكارها وعواطفها... فهي أولاً واللغة ثانياً... وأن اللغة في أدق تراكيبها ليست سوى مستودع رموز نرمز بها إلى أفكارنا وعواطفنا... وأن الشعراء والكتاب هم واضعوا هذه الرموز وأنه إذا غير شاعر أو كاتب رمزاً من رموزكم المألوفة أو جاءكم برمز جديد فليس في ذلك ما يدعو إلى القلق والخوف؛ لأنكم إذا أجبتم الرمز الجديد فستحفظون به رضى النحاة أم سخطوا وإذا أعرضتم عنه فسي تلاشى من تلقائه (ن، ص ٤١٧). فهو ثائر على ما سمي بلغة الشعراء والقاموس الشعري، داعياً إلى تحرير اللغة الشعرية من القوالب الجافة والأساليب القديمة ونادى بضرورة التعبير عن المضامين الجديدة بلغة قادرة على التحليل والتركيب، فرى ميخائيل نعيمة يبالغ في جانب من الأمر ويترك جانباً آخر وهو يتناول جانب النفس والذات ولكنه ينسى أن هناك لغةً وبياناً وأسلوباً وطريقة إيراد كلام وهذه الأمور تدخل في الأدب والشعر ولها دور هام، كما للأمر النفسية أهمية بالغة.

أما بالنسبة إلى العروض الخليلي فيشنّ حملة عنيفة عليه قائلاً: «الزحافات والعلل» أوبئة تزول بأوزان الشعر العربي فتحرك ساكناً أو تسكن متحركاً وتقضم حرفاً هنا ومقطعاً هناك. أمّا أننا في جهدنا وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر وأنا في جهدنا وراء التميز بين صحيح أوزان الشعر وفاسدها قد نسينا الفرق بين ما هو شعر وما ليس شعراً، فما ذاك بالأمر الخطير فالهم المهم أن نعرف إذا ما نظمنا بيتاً أننا لم نجز لأنفسنا ما لم يجزه الخليل، وأنا لم لهتك حرمة قاعسة ولم نخلّ بحرف من قاموس ولم نتجاوز حدّ تقليد شريف أو طقس مقدس (ن، ص ٤٢٠). فيرى أن الشعر الصحيح هو شعر الحياة، لا شعر الزحافات والعلل، وليس العروض من ضروريات الشعر، رغم أنه يهتم بالأوزان ويلتزم القوافي في أشعاره.

أيضاً حمل ميخائيل نعيمة في الغرابة على أغراض الشعر التقليدية من مديح وغير مديح، كما حمل على لغة هذا الشعر وما يُسمّى بالجزالة والرصانة ودعا إلى أن يكون الشعر تعبيراً عن الأحاسيس النفسية والانفعالات الذاتية (ضيف، ص ٢٩٣). فتمرد على ضيق المعاني المتداولة ومحدودية إطارها، كما ثار على عدم تعبير الشاعر عما يراه في الوجود والمجتمع من نقص وتناقص، ودعا إلى التعبير عن هذه الأشياء وضرورتها ووقف أمام استخدام الشعر في بيان الموضوعات التاريخية.

وجهة نظر النقاد في العقاد ونعيمة

تعتقد الدكتورة زينب الفاتح: «إن حركة التجديد عند أصحاب الديوان امتدت إلى المهجر فأصدر

نعيمة كتابه الغربال وهو أول دعوة للتحديد ارتفعت في المهجر متأثرة بكتاب «الديوان في النقد والأدب»، يتم في عشرة أجزاء التي أصدره العقاد والمازني وقد حيا نعيمة في الغربال الذي أصدره بمقدمة قلم العقاد بظهور مدرسة التحديد المصرية، أي مدرسة «الديوان». يقول أيضاً «هنري رياض»: «إن مدرسة شعراء المهجر أولئك الذين نزحوا من البلاد العربية إلى أمريكا تقابل ومماثل مدرسة الديوان ويستدل على ذلك بأسباب كثيرة، منها تبادل التأيد بين العقاد، رائد مدرسة الديوان ونعيمة، أحد رواد المدرسة المهجرية الذي وضع مقاييس جيدة للشعر المهجري» (طالبي، ١٣٨٢، ص ٣٨).

يقول شوقي ضيف: «أما ميخائيل نعيمة فقد وضع في طريقة جماعته من أعضاء الرابطة القلمية كتاباً سماه الغربال، حمل فيه على أغراض الشعر التقليدي من مديح وغير مديح، كما حمل على لغة هذا الشعر وما يسمى بالجزالة والرصانة ودعا في قوة إلى أن يكون الشعر تعبيراً عن الأحاسيس النفسية والانفعالات الذاتية وأن يسعى الشاعر إلى تصوير الحق والجمال» (م. ن، ص ٣٠).

المقارنة النقدية بينهما

الغربال يشبه كتاب «الديوان» للعقاد؛ لأهما ظهرا في وقتين بالفي التقارب، والكتابان يرميان إلى هدف واحد وهو المحجوم العنيف على مدرسة الأدب التقليدي فنشاهد أنهما قد أشادا بآثارهما فيشني العقاد على الغربال قائلاً:

صفاء في الذهن واستقامة في النقد، وغيرة على الإصلاح وفهم لوظيفة الأدب وقبس من الفلسفة ولذعة من التهكم، هذه خلال واضحة تطالعك من هذا «الغربال» الذي يطل القارئ من خلاله على كثير من الطرائف البارة والحقائق القيمة» (نعيمة، ١٩٨٧، ص ٣٤١).

ومن جانب آخر يشيد نعيمة بالديوان ويقول: «ألا بارك الله في مصر، فما كل ما تنثره ثروة ولا كل ما تنظمه بهرجة. وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زخرف الكلام وتوله رصف القوافي. فكلمت زمرت لبهلولان وطبّلت لمشعوذ وطيبت لسكران. غير أنني عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه أمس بالرجاء» (م. ن، ص ٤٩٨).

إنّ لهما نزعة تجديدية تخالف القدم غالباً. وفي رأيهما أنّ الشاعر يجب أن يترك الرث والتقليد القديم تقليداً عشوائياً؛ والشعر هو ما يشعر به، لا أن يصنعه من أقوال الآخرين وأفكارهم. إنهما يُبدیان آراء جديدة في الوحدة العضوية وقضية اللغة والعروض ومحور الشعر في آرائهما.

ميخائيل نعيمة لا يهتم بوحدة البيت، بل يعتقد أنّ الوحدة العضوية في الشعر، أليق بالناية وأن الشعر القديم لا توجد فيه الوحدة العضوية؛ لأنّ الشاعر تكون آفاق أفكاره قصيرة ولذلك يستطرد الشاعر من موضوع إلى موضوع آخر حتى يستطيع أن ينشد شعره. كما أن العقاد ينقد الشوقي

ويعتقد أن قصيدته ليست بنية حية متماسكة (العقاد، ١٩٩١م، صص ٥٨٤-٥٩٥).

ويميل نعيمة إليه في هذا الموضوع قائلاً: «لا أؤمن العقاد إذا ما صوّب كلّ مدافعه مرة واحدة على شوقي ليظهر لأتباع شوقي ما ليس خافياً عن كل من عنده قليل من النّوق في الأدب والفن وما إذا خفي اليوم فلن يخفى غداً. فمن ذا من الذين تفتحت بصائرهم الأدبية يطالع منظومات شوقي ولا يرى ما يراه العقاد من التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجوهر؟ وإن كان بين هؤلاء من يخامرهم شك في صحة هذا التحليل فما كان عليه ألا أن يطلق "شوقي في الميزان"» (نعيمة، ١٩٨٧م، ص ٥٠٤). وعلى أساس هذه الميزة، تكون القصيدة لديهما عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متحانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصور بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة، أحلّ ذلك بوحدة العمل الفني؛ فإن القصيدة عندهم كالجسم الحيّ يقوم كل عضو من أعضائه بوظيفته الخاصة ولا يمكن الاستغناء عنه أبداً.

الشعر في رأيهما يدور حول النفس الانسانية، إلا أن العقاد عند دعوته إلى الشعر الذاتي، لا يحطم كل شيء في الشعر كاللغة والأسلوب والبيان وما إلى ذلك، خلافاً لما فعل نعيمة؛ يقول العقاد في قضية اللغة: «إن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفي فيه بالإفادة ولا يغني فيه مجرد الإفهام. وعندني أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيراً وأجمل وأوفى من الصواب، وأن مجارة التطور فريضة وفضيلة ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها في طريقنا وأن التطور إنما يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول. ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نعلمها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها؟

أما كلمتي أنا ففي خلاف صغير بيني وبين المؤلف (نعيمة)، لا أعرضه للمناقشة إلا لأن الاتفاق بيننا في غير هذا الموضوع عظيم. وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولاً ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حلّ من الخطأ مادام الغرض الذي يرمي إليه مفهوماً واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيداً. ويعنّ له أن التطور يقضي بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها. وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء، ولكنها في نظري تحتاج إلى تنقيح وتعديل ويؤخذ فيها. مذهب وسط بين التحريم والتحليل» (م.ن، ص ٣٤٥).

كما رأينا أنّ نعيمة ينقد الأوزان الخيلية نقداً لا دعاء، لكنّ العقاد وإن دعا إلى التحديد في الأوزان والتنوع في القوافي إلا أنه لم يخرج على النّوق العربية الفصيحة، بل وازن بدقة ومهارة بين الجديد في الموضوعات والمعاني والأغراض وبين الصياغة العربية ولم يتخل كلياً عن الوزن والقافية كما فعل أصحاب الشعر الحرّ فيما بعد.

مخالفة العقاد هذه مع نعيمة في مجال اللغة والعروض والأسلوب لا تعني وقوف فكرة العقاد أمام

فكرة نعيمة، بل كتابة الغربال في أمريكا الشمالية ومقدمتها في مصر تحت سماء القارة الأفريقية تدلّ على قرابة أدبية وفكرية كبيرة بينهما، إلا أنّ العقاد لا يغفل عن قضية التجديد ويقول:

هَبُوا كُتَابَنَا وشِعْرَانَا العرب في الاقطار الأمريكية قد ذهبوا بالحرية اللفظية إلى أبعد مداها فهل تنسى لذلك مآثر هذه الحرية ومحاسنها ونجّل الجهل الذي لا مسوّغ له فنغلق أبوابنا كلها دولها؟ أليست هي التي فكّت عن قرائحهم قيود التقليد وأخرجتهم من مأذق الاوزان المعهودة والقافية العتيقة وأفهمتهم حقيقة الادب فافتنوا في الشعر وابتدعوا في اوزان النظم وساروا بالادب على نهج الحياة والتقدم؟ أليس لهذه الحرية فضلها المحمود وأثرها المرجو في آدابنا العربية وتفتحها التي تزداد مع الأيام انتشاراً ونفعاً؟ بلى، ذلك حق لا ريب فيه. وإن بين أيدينا الآن لهدية من أنفس هدايا تلك الحرية المباركة وروحاً من الحياة هبّ على مقاييسنا الآلية البالية (م.ن، ص ٣٦٤).

خاتمة البحث

يُلاحظ أن الناقدَيْنِ الأدبيينِ، متأثرين بالغرب والظروف السائدة أصدرَا كُتَابَيْنِ ينطوي كُلُّ منهما على آراء ومقاييس هامة نقدية أحدثت ضجة كبيرة في ساحة الأدب؛ فأصبح الجوّ السائد على المجتمع يسمو إلى حركة التجديد في الشعر. فإن كتابة الغربال في أمريكا الشمالية ومقدمتها في مصر تدل على قرابة أدبية وفكرية بينهما، مما حداً كلاً منهما أن يُشيد بالآخر. كما لوحظ في أثناء المقال، أنّهما يوكّدان على الوحدة العضوية والشعر الذاتي، مهاجمين الشعراء الملتزمين بوحدة البيت. ولا يعني ذلك بالضرورة أنّهما يشتركان في آرائهما منه بالمثل بل نرى نعيمة، بما أنه نشأ في بيئة غربية، يتخلّى عن الجانب البياني والعروضي واللغوي، ولكنّ العقاد في آرائه أكثر عقلانية من زميله المهجري؛ لحضوره في بيئة شرقية عربية وهي ما جعلته مانوساً بالأدب العربي؛ هذا وأنّ نعيمة، رغم غلوّه، فتح آفاقاً جديدة أمام النقاد العرب المعاصرين.

المصادر والمراجع

١. ابن الجوزي، أبو الفرج. المنتظم. بيروت: دار الجيل، [د.ت].
٢. الأميني، عبدالحسين. الغدير. بيروت: دار الجيل، ١٩٦٧.
٣. الباعريزي، أبو الحسن. دمية القصر. الكويت: دار العروبة للنشر والتوزيع، ١٩٨٥.
٤. البغدادي، خطيب. تاريخ بغداد. بيروت: دار الكتب العلمية.
٥. التونجي، محمد. "المعاني الخلقية في شعر الرضي". مجلة الثقافية الإسلامية. العدد الثاني والعشرون، ص ٥٧ وما بعدها.
٦. الثعالبي، أبو منصور. يتيمة الدهر. بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٨٣.
٧. الزركلي، خير الدين. الأعلام. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٦.
٨. السيد حاسم، عزيز. الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي. بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٥.
٩. الشريف الرضي. ديوان. بيروت: دار صادر، ١٩٩٤.
١٠. شوقي، ضيف. تاريخ الأدب العربي، بيروت: دار الجيل، ١٩٦٦.
١١. الصفدي. الوافي بالوفيات. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩١.
١٢. العسقلاني، ابن حجر. لسان الميزان. بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٥.
١٣. عمر بن أبي ربيعة. ديوان. شرح يوسف شكري فرحات. بيروت: دار الجيل، ١٩٩٢.
١٤. عنتره. ديوان. شرح خطيب التبريزي، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٢.
١٥. الفاخوري، حنا. تاريخ الأدب العربي. بيروت: دار الجيل، ١٩٨٦.
١٦. الفاخوري، حنا. الموجز في الأدب العربي وتاريخه. بيروت: دار الجيل، ١٤١١هـ.
١٧. فروخ، عمر. تاريخ الأدب العربي. بيروت: دار الجيل، ١٩٨٥.
١٨. كحالة، عمر رضا. معجم المؤلفين. بيروت: دار المستشرق، ١٩٨٨.
١٩. مبارك، زكي. عقريه الشريف الرضي. بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨.
٢٠. نورالدين، حسن جعفر. الشريف الرضي حياته وشعره. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٠.

A literary compares on of Aghad in the school of "Deivan" and Michail Noaymah and his "Gharbal"

Qasem Mokhtari, Ph.D

Maryam Bakhshandeh

Abstract:

This article deals with aghads idea who is one of the critica in the school of deivan about Michael Noaymah and his book as al-gharbal for which aghad has written an introduction .although both critics followed the some goal of a severe attack on classic literature and destroying the style and method in which the previous scholars had written their poems in the issue of language Michael Noaymah. In his artides and especially in naghhigh al-zafade attacks those critics who had commitment to language and its rules because he does not attend to eloquent Arabic language. On the other hand we see that aghad pays special attention to eloquent Arabic and criticizes the introduction of Michael's al-gharbal. This dispute is because of the fact that Michael Noaymah as one of the poets of mahjar migrated from his hometown to North America and founded the journal of al-rabetato al-ghalamia with his friends in 1910. He worked as a counselor for that journal and was influenced by the western culture and literature. Where aghad lived in the eastern and Arabic environment and he does not accept exit and deviation from the rules of language.

Keywords: Literary comparison, Aghad, Michel Noaymah, Gharbal

The influence of translation on significance of words and difficulties in translation to Persian

Ali Reza Mohammad Rezaei, Ph.D

Abstract:

The human learns language in his milieu and society. In each society, this language relates between all people. Every language, specially Arabic language with its valuable synonyms that have the distinguished significance and with its collocation power, pave the way for formation the language signs in wide and extreme surface. In linguistic, language is an organization of signs. Because language is for human, linguistic has a strong relation with the domain of researches and humanistic. So the searching in translation is the closest domain to linguistic.

If we believe, as Peter Newmark, that each translation depend on one of the lingual idea, in fact the translation is counted the practice of comparative linguistic which include semantics such as a method. In addition to this, semantics is a tool for analysis the words, expresses and sentences and this analysis is counted a tool for translation.

This compendious research analyses the words and surveys the significances between two words that the transference happens between them and the significance deferens in grammatical structures which are from one lingual matters. It also surveys De Saussure collocation and paradigmatic that has a special role in description the meaning of vocabulary. This research also surveys the meaning of ten vocabularies which "Jefry Litsh" explained seven of them and amalgamating relations that add to words a new spirit which hides under the words and sentences and text and the translator should notice them while the Farsi translator sometimes can't create them in target or second or Farsi language. This essay also speaks of significance value of synonym words and of different cultural expressions between Arabic and Farsi. It also doesn't forget the sensible and significance and literally equilibrium which isn't usually between Arabic and Farsi.

Keywords: language, basis, collocation, weight, the meaning of words, significance value, difficulties in translation, decrease, increase.

Religious manifestations of intertextuality in poetry of Baroudi

Sadegh Fathi Dehkordi, Ph.D

Mojtaba Garousi

Abstract:

Mahmoud sami baroudi, a celebrated Egyptian poet was a pioneer of innovation. He could bring back the beauty and freshness to the Arabic poetry. Since he was brought up in a religious family and since he considered moral refinement as an output of literature, he tried to teach principles of Islam in his poetry and to propagate social, religious, and moral values among people such as: promise fulfillment, virtue, prayer, trustworthiness, liberality, bravery, and so on.

This paper will try to discuss some of these values in the poet's works.

Keywords: Baroudi, Poetry, Intertext, Value, Religion

In Al-Sayyab's blank verse

Hamed Sedghi, Ph.D

Safar Bayanlu

Abstract:

Repetition is one technique in language of poetry through which a word or phrase has various technical implications that impress the reader. The skillful poet, who can direct the word to be worthwhile and sensuous, is able to do that work. The value of this kind of repetition rises due to its implications where the poet owns verbal and emotional originality. If there is any defect in his talent, it will lead to mediocre word and this is more important than the poet's disability to control the repetition technique completely. The great poets have been successful in using blank verse which has powerful repetition and implications. This is true about AL-Sayyab, a pioneer in blank verse, has been able to use this technique skillfully to gain the verbal goals of the verse. His power is blended with rhetorical, emotive, figurative and musical considerations in the six stations. This has been used skillfully in AL-Sayyab's blank verse and has been able to blend the beauty of implication with the provenance and stream it to the reader's mind successfully when mixed implications. This is the status of good poetry which makes us study about the light of language and beyond it and beyond what is in the implication. The powerful implications are the inveterate part of literary interpretation.

Keywords: repetition, technical implication, blank verse, AL-Sayyab

Aesthetic elements in literature

Ali Salimi, Ph.D

Mohamad Nabi Ahmadi, Ph.D

Abstract:

Critics often do not provide similar definitions to literature and those they give put emphasis on elements which separates literature from other arts. Every literary work is consisted of five elements, namely, sentiments, imaginations, thoughts, music and style. Sentiments provide artistic immortality and ever freshness to a literary work, imagination is a vehicle which carries sentiment and makes the reading process inexhaustible. Thought is a second hidden in the inner folds of the great literary works and can always bloom against all decadence. Music or the magic of speech, gives adornment to the literary language, and vigor to the other elements, and the style interwoven the other element in a work of art and distinguishes it from the other literary works. However, it is traditionally depicted that, "style is the author" because every author has his/her own stylistic features. The present paper is an elaborated attempt in analyzing these elements.

Keywords: schools literary, literature, commitment, culture

Saied Qutb and his literary and critical heritage

Hasan Sarbaz, Ph.D

Abstract:

Before being an Islamic thinker, Saied Qutb was a literary scholar and critic whose impressionistic character as an Islamic thinker was partially because of his magic and eloquent expression. Nonetheless many people still know him as an Islamic thinker without being informed of his critical and literary approaches, so his works on criticism and literature are becoming forgotten.

This paper is about to express and uncover a part of his literary life and study his poetical work and critical view toward the Holy Quran and literature.

Keywords: Saied Qutb, Islamic literature, literary criticism

Commitment in the schools of thought

Ja'far Delshad, Ph.D

Ali Akbar Moradian²

Abstract:

This article attempts to slug the importance of commitment in the schools of thought. We know that they are categorized into three classes;

- a) The Committed schools.
- b) The Uncommitted schools.
- c) The Neutral schools.

They are different because each of them advocates thoughts and opinions, and therefore all of them include a kind of commitment.

Especially it has been claimed that the social commitment and duty of humans depends on their knowledge and competency and neither can artists nor authors nor poets who are in the knowledge and cultural bandwagon be indifferent about the society in which they live.

Keywords: the schools of thought, commitment, literature, culture, society.

Ibn Jenni's semantics studies

Mahin Hajizadeh, Ph.D

Abstract:

The study of the meaning is the oldest intellectual concerns of human over time and in various cultures and civilizations. The meaning has occupied the Chinese and Indian thinkers and philosophers of the Greeks and Romans during centuries. The Arab and Muslim linguists and others mostly shared in study of many issues related to meaning of the words. Arab's linguistic research has focus on determining of meaning and purposes of Quran. The discussion and survey of issues that took place among the Arab and Islamic scholars related to meaning. But the study of meaning in Islamic and Arabic heritage had merged in the other linguistic studies and the issue mixed with various knowledge and had not the distinctive title and was not independent in his themes and specific criteria. But unfortunately many researchers thought that the semantics is the knowledge that its bases and principals have grown and grew up in the modern linguistic studies and the Arab and Muslim scholars didn't know it. This research aims to state the contributions of Islamic and Arabs scholars in establishing the principles of bases related to semantics and illustrates the extent of their interest in meaning. And I chose Ibn Jenni as representative of earlier scholars. Because he was one of the greatest scholars who have made a bright example for the issues of language in the Arab and Islamic heritage. In fact, this study states the Ibn Jenni's studies and shows the extent of his interest to it in various forms. In addition, the study states that a lot of results of the modern semantic studies, received by the scholars of Arabia. While studying the language which made us say that semantics is ancient science that linguists dealt with it in earlier time and is modern as its bases and foundations, and methodology have been identified in the beginning twentieth century until it become independent science after that was studied inside other linguistic studies.

Keywords: Semantics, Meaning, Ibn Jenni.

Contents

Ibn Jenni's semantics studies	1
<i>Mahin Hajizadeh</i>	
Commitment in the schools of thought	2
<i>Ja'far Delshad & Ali Akbar Moradian</i>	
Saied Qutb and his literary and critical heritage	3
<i>Hasan Sarbaz</i>	
Acsthetic elements in literature	4
<i>Ali Salimi & Mohamad Nabi Ahmadi</i>	
In Al-Sayyab's blank verse	5
<i>Hamed Sedghi, Safar Bayanlu</i>	
Religious manifestations of intertextuality in poetry of Baroudi	6
<i>Sadegh Fathi Dehkordi & Mojtaba Garousi</i>	
The influence of translation on significance of words and difficulties in translation to Persian	7
<i>Ali Reza Mohammad Rezaei</i>	
A literary compares on of Aghad in the school of "Deivan" and Michail Noaymah and his "Gharbal"	8
<i>Qasem Mokhtar &, Maryam Bakhshandeh</i>	

Quarterly of Arabic Language & Literature



Vol. 6, No. 10
Spring & Summer
2010

Editorial Board:

Mohammad Ali Azarshab,
Professor, University of Tehran

Seyed Amir Mahmood Anwar,
Professor, University of Tehran

Sadeq Ayinehvand,
Professor, University of Tarbiat Modarres

Khalil Parviny,
Associate Professor, University of Tarbiat Modarres

Seyed Mohammad Mahdi Ja'fari,
Professor, University of Shiraz

Firooz Harirchi,
Professor, University of Tehran

Gholam Abbas Rezaei,
Associate Professor of Tehran University

Mahmood Shakib,
Associate Professor, University of Tehran

Hamed Sedghi,
Professor, University of Tarbiat Moallem

Mohammad Fazeli,
Professor, University of Ferdosi, Mashhad

Ghasem Mokhtary,
Associate Professor, University of Arak

Seyed Fazlollah Mirghadery,
Associate Professor, University of Shiraz

Nader Nezam Tehrany,
Professor, University of Allame Tabatabaee

Proprietor:

University Of Tehran,
College Qom

Managing Director:

Mohammad Ali Abdullahi

Editor-in-Chief:

Firooz Harirchi

Executive Editor:

Mohammad Hadi Kaviani

Editor:

Ali Reza Mohammad Rezaei

Collaborator:

Maryam Khademi

Customer Services:

Ali Ghanbarnejad

Typesetting & Pagination:

Seyed Malik Zeinolabedin

ISSN: 1735-9767

Price: 15,000 R

Address: University of Tehran, College Qom

P.O. Box: 357, old Qom - Tehran Road

Islamic Republic of Iran.

Tel: +98251-6166333 **Fax:** +98251-6166295

Website: www.journals.ut.ac.ir

E-Mail: sch.journals@ut.ac.ir



Arabic Language and Literature

Vol. 6 , No. 10 Spring & Summer 2010

ISSN:1735-9767

Ibn Jenni's semantics studies	1
<i>Mahin Hajizadeh</i>	
Commitment in the schools of thought	2
<i>Ja'far Delshad & Ali Akbar Moradian</i>	
Saied Qutb and his literary and critical heritage	3
<i>Hasan Sarbaz</i>	
Acsthetic elements in literature	4
<i>Ali Salimi & Mohamad Nabi Ahmadi</i>	
In Al-Sayyab's blank verse	5
<i>Hamed Sedghi, Safar Bayanlu</i>	
Religious manifestations of intertextuality in poetry of Baroudi	6
<i>Sadegh Fathi Dehkordi & Mojtaba Garousi</i>	
The influence of translation on significance of words and difficulties in translation to Persian	7
<i>Ali Reza Mohammad Rezaei</i>	
A literary compares on of Aghad in the school of "Deivan" and Michail Noaymah and his "Gharbal"	8
<i>Qasem Mokhtar &, Maryam Bakhshandeh</i>	